

# MAPAS DA POESIA HISPÂNICA: QUESTIONÁRIO

MAPAS DE LA POESÍA HISPÁNICA:  
CUESTIONARIO

Parte importante del Dossier de los **mapas de la poesía hispánica** es el cuestionario. Con él, los coordinadores decidimos abrir el debate sobre la poesía hispánica de los últimos 30 años, presentándoles a un número relevante de críticos y poetas tres preguntas que, tal vez, hayan podido resultar un poco provocadoras. A la hora de pensarlas, nos pareció natural apuntar el foco de la atención en las articulaciones digitales de la poesía. En el periodo que tomamos en consideración, de hecho, Internet y el cambio digital es lo que más ha contribuido a cambiar nuestras vidas y, tal vez, también el lenguaje poético. Formulamos las tres preguntas a partir de esta idea y, considerando la alta calidad de las respuestas, su penetración y compromiso, creemos que hemos conseguido estimular un debate cada vez más indispensable en el horizonte de la poesía contemporánea.

La mayoría de las respuestas reconocen a la red el mérito de ayudar la **difusión** y la **recepción** de la poesía, aunque evidencian que, a menudo, el público más activo está compuesto por adolescentes. Gracias a Internet hay una expansión del “consumo poético”, pero eso no corresponde a un aumento de la reflexión sobre el hecho poético en sí. La red sería, por lo tanto, un **archivo infinito** donde, aunque en general no hay mucha calidad, si se sabe buscar, se pueden encontrar cosas interesantes. En este sentido, la red se configura como un inmenso **hipertexto poético** que, junto con el acceso a una cantidad de información enorme, ha obligado a replantear muchos de los paradigmas tradicionales.

No falta tampoco quien considere la red como un simulacro de **hiperconexión**, que proporciona una falsa sensación de conexión masiva,

y de **hiperfragmentación**, donde la conciencia crítica de los usuarios queda suspendida. Los medios sociales tienden a borrar las huellas de la **autoría** y la distancia entre “autor” y “lector”. Al mismo tiempo, sin embargo, se apunta a una ruptura de la confidencialidad: se crea una zona de infinitas escrituras paralelas a partir de mensajes privados, comentarios, notas al margen, conversaciones y subconversaciones derivadas, respuestas y contrarespuestas. Las plataformas digitales favorecen, así, una comunicación, un diálogo –que muchos consideran falso– derivado de las características del medio. A esta efímera inmediatez, algunos de los que responden oponen la intermediación de “lo perdurable”: sería, pues, con los editores, los traductores, los críticos, los profesores y los antologadores, que hay verdadera transmisión del mensaje poético, así como la garantía de calidad. Antes de internet, la poesía encontraba el control de estas figuras intermedias para llegar a la publicación en libros y revistas.

Dentro de este horizonte se señala también el problema de la **autogestión** y de la ausencia de la **crítica**. La emancipación editorial que promete las plataformas digitales ha hecho de Internet la válvula de escape para mucha poesía de escasa calidad. Consecuencia de ello es que al lector poco educado le resultaría difícil creer que para comprender y apreciar un poema es necesario estudio, producto de la lectura y la reflexión. La crítica, por su lado, debería aceptar y valorar los discursos poéticos tratando de encontrar un sistema de catalogación y taxonomía. Tendría que poner orden en el maremágnum de la red estableciendo mapas de comprensión a través de filiaciones por tono, ánimo, temas, inquietudes, recurrencias, trazando puentes entre lo

más local y lo universal. Así, la crítica podría hablar de **núcleos temáticos**, de **campos semánticos** e **isotopías comunes**, de **vectores de creación** de los diferentes poetas.

En algunos casos, de hecho, existe el convencimiento de que, aunque se encuentren en el espacio virtual de la red, los poetas comparten los temas que afectan a la comunidad en la que viven y la lengua que utilizan. Aunque no se constituyen en grupos, comparten vida y, a veces, biblioteca. En otras respuestas, por otra parte, se afirma que, aunque siempre existen pertenencias culturales y lingüísticas, ya no se puede hablar de **grupos**. Estas formas de clasificación de los discursos poéticos –por generación, raza, sexo o incluso nación– forman parte del fenómeno para-literario de la sociología de la literatura, más que al discurso de la literatura en sí. Serían **envoltorios** editoriales que obedecen a consideraciones externas al discurso poético, o incluso, meros recursos didácticos al medio académico. Además, con la expansión del campo literario hispánico en la red, en unos casos se habla ya de “hispanismos transatlánticos” y de español “posnacional”.

Entre los entrevistados, hay quien auspicia el acercamiento a la poesía contemporánea desde la herramienta de la **Humanística Digital** y quien aconseja a la crítica una **actitud militante** en relación al nuevo horizonte ideológico que subyace a las aparentemente neutras herramientas digitales. La tecnología –y su discurso dominante– tiene una ideología concreta y determinada que condiciona la producción de la poesía reciente. Esa ideología determinaría, no tanto el lenguaje, sino el sentido ideológico de los discursos poéticos. Por otro lado, parece claro a todo el mundo que la atomización

de los discursos líricos presentes en la red produce una **multiplicación de direcciones** que lleva a la **desorientación** sin que esto se vea siempre como algo necesariamente negativo. Muchos evidencian también el aumento exponencial de la cantidad de materiales con que la crítica –en una tarea titánica– tiene que confrontarse.

Las nuevas tecnologías, de hecho, han abierto nuevos campos semánticos, figurativos y referenciales en los ejes de la creación lírica. Hay quien anota que el “cortar y pegar” apareció enseguida como un recurso que inducía a una nueva **filosofía de la composición**, o de la **re-composición**. También la **interactividad** del público como parte activa del proceso creativo es un hecho relevante, como, a la distancia, la interacción con otros poetas de otras lenguas y lugares es un elemento a tener en cuenta. La facilidad de acceso a las **traducciones** es otro punto evidenciado –paralelamente a los archivos personales e institucionales. Los **traductores** son una voz importante en la actual polifonía de la red. Tal polifonía que se ve en términos generales como una ventaja significativa que puede ir modificando los horizontes de lectura, de creación, de investigación de cada uno.

Internet se ha revelado una herramienta valiosísima en términos de archivo, de difusión y como almacén de materiales poéticos heterogéneos. Sin embargo, según una parte consistente de los entrevistados, la red no constituye de por sí un elemento de novedad a nivel de **lenguaje poético**. La poesía ha sido siempre palabra, sonido e imagen; performance, en su vertiente más popular. Lo mismo continúa siendo ahora, actualizando e incorporando los medios a su alcance. Quienes, por otra parte, notan un

cambio en el lenguaje poético apuntan sobre todo a las incorporaciones en el **léxico** de palabras de las nuevas tecnologías; a la **mezcla** de prosa, verso, imagen, palabra dentro del medio digital; y a la **performance**, a la que ahora se puede acceder con más facilidad a través de los documentos audiovisuales. En más de un caso se hace referencia a la coexistencia de Mester de Clerecía y Mester de Juglaría: por un lado, la poesía escrita y meditada por el poeta en soledad y leída por el lector silencioso y, por otro, la poesía como performance en vivo y/o fruida digitalmente donde el lector es ya desde el comienzo un “lectoespectador” que interactúa con el autor.

Muchas de las respuestas expresan dudas sobre las características de **urgencia e inmediatez** –como de **viralidad**– que Internet ha creado y amplifica. La capacidad de escribir, editar, publicar, leer y comentar públicamente en tiempo real no se ve siempre como algo necesariamente bueno. Los soportes digitales suponen un cambio también en el **modo de leer** y la **velocidad de lectura** –que se habría propagado incluso a otros formatos. La lectura se ha convertido en un simple deslizar la vista. Una lectura no concentrada, que ya no es consecuencial, sino aleatoria, donde se siguen los enlaces y la velocidad es mayor –y mayor también es el cansancio. Se trata de una lectura pobre, superficial, caracterizada por el movimiento por encima de la superficie –o sea, el *surfing*, el “navegar”– de los textos. Se trata de un cambio del paradigma **cognitivo**: la atención del lector está subordinada al soporte. De ahí, surge el concepto de **reducción** del lenguaje poético al *emoticon* o al *memé*. Como ocurre con Twitter o Instagram, se busca la condensación del lenguaje: un sentimiento o una paradoja, una ironía, se

reducen a una imagen. La necesidad de problematizar los soportes digitales donde ocurren las prácticas de lectura –y de escritura– es un sentimiento compartido.

Compartida es también la convicción que, más allá del soporte o los lenguajes que explore, el desafío de la poesía sigue siendo el mismo: ejercer una crítica de la lengua. A pesar de Internet, el discurso poético en lo sustancial no ha cambiado. Es obvio que el texto digital no es igual al texto en papel; por eso hay que hacer un **uso inteligente** del soporte y la hibridez que permite. Si la **hibridación** y el **diálogo** con otros géneros y formas de discursos siempre ha sido una característica del lenguaje poético, el impacto de lo digital en lo poético tendría que promover la reflexión sobre la práctica de la escritura. Tal vez en este sentido se hace la distinción entre **poetas analógicos** y **poetas digitales**, y se menciona el concepto de **poesía-fusión**.

Finalmente, no faltan comentarios radicalmente negativos donde se define la poesía que se encuentra en la red como **parapoesía**. En este sentido, la verdadera poesía se escondería en algún lugar dentro del conjunto de los parafenómenos que la rodean. Un concepto que describe determinadas dinámicas sociales de la red es el de poesía o poeta “influéncer”. Como último, parece interesante anotar la idea que en la red ha desaparecido la **unidad libro**, el concepto de libro como conjunto proyectual, a favor de la dispersión de los diferentes poemas como **mónadas** lanzadas en el mar de la red.

Como se puede intuir desde este sumario recorrido por las muchas respuestas, surge una grande heterogeneidad de discursos. Con sus palabras, cada entrevistado traza unas líneas personales que, transitando por estos

mapas, a veces se cruzan con las de otros. Algunas presentan más puntos de contactos, otras menos; pero ninguna está del todo aislada. El entramado que se muestra resulta muy interesante y cumple con nuestra intención: fomentar una discusión seria sobre la relación entre el lenguaje poético y el medio digital entre un número de críticos y creadores.

Un entramado que permite ver en transparencia también las bibliotecas personales y compartidas a las que acuden los participantes. Muchas respuestas finalmente desvelan citas cruzadas de otros poetas y críticos, bibliotecas compartidas por los presentes en el cuestionario. Y esto sin que haya habido ningún tipo de acuerdo previo o selección por parte de los coordinadores. Un fenómeno interesante que concurre a conformar los **mapas**: más allá de las opiniones personales, las afinidades mutuas y las referencias a una biblioteca común que está ahí, circulando entre poetas y críticos, es un elemento a tener en cuenta cuando hablamos de la poesía hispánica de los últimos 30 años.

Alessandro Mistrorigo  
Margareth Santos



## PREGUNTAS

1. Al igual que los otros discursos artísticos, en los últimos 30 años la poesía ha tenido que pasar por el cambio de siglo, el nacimiento y el desarrollo de internet. La red, en particular, ha favorecido la ampliación de las modalidades de difusión y recepción de la poesía, no sólo en el mundo de habla hispana. Pensamos en los distintos soportes y dispositivos digitales, pero también en la hibridez del lenguaje poético mezclado a otros medios. Desde su punto de vista y teniendo en cuenta estas coordenadas: ¿en qué medida y de qué modo los cambios en el horizonte tecnológico y social han modificado el lenguaje del discurso poético? Por otra parte, ¿cuáles serían los rasgos de continuidad con el discurso anterior?
2. En todas las épocas, la poesía ha buscado inspiración en la relación con otras artes y disciplinas. En los últimos 30 años, la ciencia de la comunicación y los avances tecnológicos han determinado el campo de tensiones en el que también el discurso poético tuvo que medir sus fuerzas. Por ejemplo, en la relación entre formas tradicionales de publicación de la poesía –el libro y las revistas de papel– y los canales de difusión que utilizan soportes digitales –blogs, webs y archivos multimediales. A partir de esta relación ¿en qué términos se puede volver a reflexionar sobre conceptos como la “autoría”, la “comunicación” entre el poeta y el lector, la “experimentación” y la “hibridez” de “formas” y

“lenguajes” diferentes, la “mediatización” del discurso, la “publicación” de materiales etc.?

3. Los últimos 30 años están caracterizados por una progresiva promesa de extrema socialización global y por la adquisición y el intercambio continuo y simultáneo de enormes cantidades de información. La poesía, por otra parte, ha venido padeciendo una paradójica fragmentación individual de los discursos. A esa fragmentación individual de los discursos poéticos se suman dos grandes interrogantes, que nos parecen importantes:

(a) ¿Es posible todavía –o deseable– vislumbrar direcciones o rasgos comunes entre los diferentes discursos individuales? ¿Aún tiene sentido reflexionar en términos de “grupo” o en el ámbito nacional o internacional?

(b) Toda esa fragmentación, de la cual veníamos hablando, parece corresponder a una casi desorientación o multiplicación de direcciones del discurso crítico. De ser así, ¿cómo la crítica puede recorrer fructuosamente los intrincados caminos de los mapas que los varios discursos poéticos han ido dibujando en estos últimos 30 años en ese enorme espacio geográfico-cultural que corresponde al mundo hispánico?

## RESPUESTAS

ALBA VALÉRIA CORDEIRO FERREIRA  
BRASIL

1. Como professora, crítica textual e poetisa destaco o discurso poético advindo das margens sociais, desde os anos 2000, até os dias de hoje, com nomes como Sergio Vaz e Dinha (Maria Nilda). Estes poetas conseguiram romper o silenciamento que é legado a estes tipos de produtores de poesia e, mantêm seus discursos poéticos afinados com seu público, um público também da margem social (como é mais o caso de Sergio) ou que tem interesse nas vozes advindas dela (como é o caso de Dinha). São poetas que já tem reconhecimento, por parte de seu público e até de parcela da crítica de literatura, porém, arrisco dizer que menos destaque público que prosadores da margem (cito Ferréz e Conceição Evaristo) por trazerem a poesia ou o discurso poético, e não o discurso narrativo, para a cena literária brasileira e contemporânea. Com eles, o discurso tem uma renovação estética e linguística com elementos da margem colocados no centro do discurso poético sem, contudo, instituir este discurso como outro que não advindo da margem social ou aceitar que tal discurso possa ser marginalizado na cena poética, linguística e literária atual. Sendo assim, a poesia marginal de hoje se diferencia e se aproxima da poesia marginal da década de 70. Ela é poesia que traz a “a fala da favela” (citando os versos de Wally Salomão como que gritados na canção do Rappa) como fala poética digna de ser ouvida, o que a diferencia dos poetas de 70, pois não é produzida por jovens, brancos, de classe média, mas por produtores de

poesia vindos e identificados com a periferia, negros ou pardos, poetas que editaram e foram incorporados a cena editorial, como em 70, mas enquanto margem social, e não apenas como margem estética, linguística, experimental e literária.

2. Na época digital, a atual, a poesia continua a buscar inspiração em outras artes e disciplinas sem ter, necessariamente, de medir forças entre ciência da comunicação e avanço tecnológico. No caso da poesia da margem ou de periferia, temos o poético trazendo a cena outras artes (música, como o rap, o cinema, e até séries de tv) e seus elementos culturais. E, por usar de meios digitais como sites, blogs, redes sociais, ou, o espaço público de saraus, ela pode estabelecer um tipo de leitor ou público coletivo, marcado por um eu/nós para além do leitor individualizado típico do objeto ou livro físico/digital. Com isto, a comunicação poética se amplia e ganha novas características. A autoria se faz muito mais próxima ao público e por vezes com ele se mistura, pois a comunicação digital permite uma interação, experimentação artística, hibridez de formas poéticas, linguagens diversificadas ou diferentes (e, mesmo, que trazem ou expõem as diferenças e pluralidades sociais, humanas, artísticas textualmente) e, ainda, a troca de papéis entre produtor e consumidor de poesia, fazendo com que o leitor seja tão autor do texto quanto o nome que o assina. Assim, o eu da autoria poética passa a ser uma voz dialógica tanto quanto o eu poético e, então, temos o discurso poético como um espaço literário em que a mediação é feita sem que haja uma fixidez de papéis do eu (autor,

leitor, eu poético) mas uma fluidez do eu, do discurso, da linguagem, e, do próprio poético; fluidez esta que caminha de um eu individualizado e individualista, centrado num único sujeito, ou papel subjetivo, para um eu que é plural, coletivo, um “nós” que pode ser localizado ou alcançado através do mover-se neste e deste discurso poético artístico.

3. As vozes poéticas, sejam de produtores de poesia (os autores escritores), seja o público leitor ou públicos leitores ( também produtores de significação, ou, significações poéticas), ou mesmo, as vozes que trazem o eu poético textual (ou são trazidas por ele), encenam uma fragmentação individual dos discursos apenas num sentido de termos uma pluralidade de identidades poéticas que produzem a despeito de uma identidade de grupo ou geração, seja nacional ou internacionalmente, identidade a qual, talvez, ainda importe em termos de uma tentativa de “arrumação” do discurso poético para parte da crítica literária, ou em algumas ocasiões em que a crítica de literatura exija um maior didatismo, por exemplo. Por outro lado, porém, no momento presente, marcado pela globalização econômica e social, a socialização digital a nível global e as trocas constantes e múltiplas de informações coletivas, também a níveis globais, o discurso poético, dentro desta fragmentação individual, ao invés de ser individualista, tende a ser coletivista, plural, marcado por um movimento de aproximação com identidades plurais, coletivas, nem totalmente díspares ou semelhantes, mas, móveis, não fixas, que se modificam todo o tempo, pois, o eu dos tempos atuais que a poesia tanto encena, também é plural, não fixo, e,

sim, mutante. E a poesia da margem ou periferia encena esse eu, que se identifica facilmente com um nós ou sujeitos individualizados e ao mesmo tempo coletivizados, e não mais um eu que aponta para uma única subjetividade. Seja no poema Flores de Alvenaria de Sérgio Vaz ou no poema Zumbis de Dinha, um eu que ora é eu/ indivíduo, ora um nós/ coletivo percorre o discurso poético. Vale lembrar que a poesia da margem marca o cenário brasileiro há cerca de já e há pouco duas décadas. Já, pois dos anos 2000 para cá, ela se mostrou. E há pouco, pois há muito que este tipo de discurso poético carecia ser ouvido, disseminado, aplaudido, compartilhado, analisado criticamente. A seguir os poemas citados:

ALEJANDRO SEBASTIANI VERLEZZA  
VENEZUELA

1. Estos largos planteamientos sugieren varias hipótesis y fenómenos que vale la pena empezar a observar. Intentaré, apenas, dar algunas señas, pues cada punto da para varios tratados. Para empezar: los cambios abruptos del presente –socioeconómicos, políticos, ambientales– tienen sin duda una repercusión en la vida concreta de las personas. A pesar del veloz y voraz avance de la tecnología en todos los terrenos posibles, en el ámbito de la emoción y la expresión poética las elaboraciones son lentas, mucho más lentas. Para mí, el hecho crucial, más que sus formas de circulación y difusión, depende de la voz, la profundidad del canto. Tampoco implica, no siempre, una automática respuesta –ni por acto reflejo– a lo que

está pasando. Más que una “respuesta”, se trata del resultado de capas y capas de emoción sedimentadas que en algún momento estallan y pasan al poema. Hay que aceptar que muchas veces la tensión lírica suele diluirse ante el registro mucho más prosaico, pero esto forma parte de otra discusión, aquí inabordable. Lo cierto es que sí hay, dentro de la eclosión digital, muchos aspectos que considerar (y bien importantes): a través de la red y sus distintas terminaciones, se hace posible difundir archivos, generar puentes, conversaciones entre poetas de países distintos, enterarse de duras realidades sociales y políticas, sin los filtros habituales de los medios de comunicación y las usuales avalanchas de propagandas, noticias falsas, avisos publicitarios. También es cierto que la poesía puede muchas veces ocupar una zona fronteriza, híbrida; habitar, traspasar y hacerse presente en otros lenguajes (bastaría recordar a la ópera, el mejor cine, la mejor pintura, la fotografía, la danza), infiltrarse en las autopistas digitales por fragmentos y aluviones, como si se tratara de descargas eléctricas. Estos vaivenes entre los distintos modos de expresión no son nuevos (tienen una larga historia): más que un lenguaje, más allá de un lenguaje, la poesía es una experiencia. Muchas veces toca lo indecible. Y si algo de eso indecible puede moverse hacia las redes, bienvenido sea. Hay otro fenómeno: los cambios en la tecnología y en el campo sociocultural sin duda que afectan la sensibilidad del poeta, pero los resultados expresivos no se pueden achacar a los medios sino a la potencia que pueda tener una voz. Ocurre sí que se masifica y privilegia muchas veces, por su pegada mediática, una poesía muy comunicativa, casi periodística, instantánea,

plana, sin matices, con poca capacidad sugestiva, atada a la seducción del auditorio y la fama efímera, los *likes* y generalizaciones a veces tristes sobre temas sociales, políticos, económicos. Muchas veces se “usa” a la poesía para otros fines. Pero tampoco esto es una novedad. Creo también que las redes, por la naturaleza instantánea de su dinámica, no ha podido aún suplir la profundidad que alguna vez tuvo la prensa y las publicaciones especializadas (muchas de ellas ahora con cuentas en distintas plataformas), aunque sí terminen incidiendo en las agendas informativas de los medios y la opinión pública. En las redes hay joyas, pero hay que estar dispuesto a pescar. Ahora “la discusión” puede saltar de cualquier parte, cuando antes lo podía hacer la prensa y una o dos revistas. Quizá, ahora mismo, se abre una suerte de zona intermedia. Por otra parte, la red se vuelve un archivo infinito. Basta con saber buscar y aparecen las sorpresas. Este es uno de los mejores dones. De las peleas tontas y las provocaciones circunstanciales (y eventuales) hay que pasar de largo, si es con elegancia tanto mejor. A veces suele pasar que se privilegia, más que el trabajo del poeta, sus ideas y sus posiciones ante lo real. A veces se tejen avanzadas publicitarias muy extrañas: hace poco hemos visto que un poeta sin ninguna consistencia gana un premio millonario –en condiciones sumamente extrañas– y recibe tal vez demasiada atención periodística cuando a todas luces se trata de un *fake* y este espacio bien podrían ocuparlo voces con mayor trayectoria y probada vocación. Esto se correspondería más a un estudio de los auditorios y sus reacciones, así como a la potencia multiplicadora de los mensajes implícita en las redes.



Pero tampoco hay que alarmarse demasiado. Estamos ante un hecho que ya Antonio Pasquali había descrito hace tiempo: es lo que pasa cuando todos los usuarios se vuelven emisores y hablan al mismo tiempo. Puede surgir con más recurrencia una poesía que busque la integración de todos los formatos. Que el poeta, con la potencia de su propio canto, pueda convertir sus libros en unos entes dotados de movimiento. Que la página quede impresa y a la vez pueda “rodar” como un *software* que se instale y de un tris se presente el despliegue –página, voz, video– ante nuestros ojos, casi como el cine. Ya hay intentos y de poner un poco más cerca la lupa podemos ver cómo muchas bandas –¡y qué decir de los artistas!– intentan hacer sus videos sobre este formato. Los resultados son variables, la lista de ejemplos es infinita. Un ejemplo reciente –podríamos explorar muchos– de cruce entre video y poesía lo hizo hace poco Yolanda Pantin y lo difundió en sus redes. De alguna manera relee su poesía, la cruza con sus fotografías. Lo otro que se me ocurre supondría cruzar una frontera innombrable: que en lugar de abrir un libro –o un *link*– tuviéramos la posibilidad de trasladarnos al mundo interior del poeta y ver, ahí, lo que está pasando. Que en lugar de abrir un libro llamado *Las flores del mal* tengamos la posibilidad de entrar en un ámbito psíquico –en cuerpo presente– que encarne a *Las flores del mal*. No sé si se pueda llegar más lejos. No sé si la tecnología, tal y como la conocemos, pueda darnos esta sensación. Creo que es un asunto más individual, relacionado con el aumento de la percepción. En estas exploraciones digitales siento que aún no se han roto del todo los moldes expresivos de las vanguardias y la

poesía concreta. Tal vez la inminencia de lo digital –no siempre benéfica, como sabemos, porque no puede asumirse como un fin en sí mismo, sino como un medio para difundir la poesía– apure estas salidas. Pero después de todo, el hecho fundamental, el hecho crucial, sigue y seguirá siendo el mismo: escuchar al poeta –unas veces voz y antena de la tribu, otras propagandista y difusor de raros intereses– y lo que viene a decir su canto, su capacidad de conmover.

2. Lo decía: siempre hay una interrelación entre las distintas expresiones artísticas y ahora mismo se suma la explosiva masificación de archivos que circulan por aquí y por allá. Es indudable. Y hay, sí, una convivencia de formatos. El libro, las revistas de papel, las que aún sobreviven, apelan a las vías digitales. Al volverse el poeta un emisor –de su propia obra, de la de otros, de sus opiniones– crea un ámbito de lectura alternativo, genera un “discurso” paralelo al de su obra que no siempre tiene que ser poético (bastaría ver cómo se usan las redes sociales, por ejemplo, para hacer denuncias, tal y como pasa en Venezuela; hay gruesos expedientes al respecto, cuyo estudio merecería ser tocado aparte). Ante la fantasía del auditorio –¿a quién le hablamos cuando “hablamos” en las redes?– y la necesidad de dar “declaraciones”, es un riesgo y una tentación recurrente. También hay casos, muy poco afortunados: vemos cómo los autores se enfrascan en displicencias y combates verbales con lectores, críticos, editoriales, en una constante necesidad de opinar y enjuiciar. Unas veces raya en el delirio y en otras hay lucidez. En el entretanto no deja de resultar

llamativo que la comunicación entre el poeta y sus eventuales lectores pueda volverse instantánea. Al estar en la red podemos cruzarnos como si se tratara de un boulevard. Hay zonas para todo tipo de comercios y esto es lo más importante. Puedo enviarle un tweet a Kaliffatides y recibir —o no— su respuesta. Puedo intercambiar con una editorial. En línea y en vivo aparece toda una zona de intercambios mucho más rápidos que en la era de la carta impresa, el fax y los cables. Recuerdo todavía mi sorpresa, de adolescente, cuando en una revista deportiva que solía leer un columnista publicó su mail. Le escribí y a los días tuve una respuesta. Hay que agregar a la ecuación la ruptura de la confidencialidad: muchas veces los mensajes privados se publican con total desparpajo. Las capturas de pantalla tienen así miles de intenciones y usos. El cóctel resulta explosivo. El asunto es que se crea toda una zona de infinitas escrituras paralelas: comentarios, notas al margen, conversaciones y subconversaciones derivadas, respuestas y contrarespuestas. Todos hablando al mismo tiempo, sin parar, reunidos en el boulevard, la plaza, o el puerto virtual, sin necesariamente comprendernos. Es un vórtice, el agobio de la interpretación constante. Lo que se dijo, lo que se quiso decir, lo que se intentó expresar, lo que no se pudo y las infinitas respuestas posibles. Es la sensación del ágora y la del campo de batalla. Muy rara vez la del ágape. Sumemos la proliferación de cuentas apócrifas que generan nuevas perplejidades: de pronto circulan mensajes o citas de Kavafis, Foucault, Barthes, Jung, Freud, Pessoa. En ocasiones se presiente que son apócrifos. No sé si habitar este juego todo el tiempo —arma de doble filo, a fin de cuentas— pueda otorgar el reposo

necesario para atender los llamados más importantes. ¿No es esto lo que finalmente cuenta? Dependerá siempre de las búsquedas y las inclinaciones del navegante. Aquí lo crucial. Por otra parte, gracias a las redes y a las conexiones digitales, he podido descubrir muchos autores, recibir por correo sus obras, cuando no descargarlas, oír sus poemas, infinidades de entrevistas. En un país como Venezuela, donde es muy difícil comprar libros, y más aún traerlos desde afuera, por todas las complejidades de una crisis escandalosamente larga y penosa, se trata de un nada desdeñable paliativo ante el aislamiento. Finalmente, para estas consideraciones, sin duda hay que ver muy bien desde qué país –y en qué contexto personal– ocurren. Así aparece la oportunidad de captar singularidades y diferencias en los usos.

3. Diría que la fragmentación en la poesía es muy antigua: leemos a Safo en reconstrucciones –y traducciones– y Mallarmé le lanzó los dados a la página. Aquí hay una paradoja estimulante: tal vez las redes nos pongan ante la tentación de “abolir el azar” una y otra vez. Infinitos textos-dados saltan por todas las pantallas incesantemente. Lo dicho: la tecnología incide, siempre, pero no lo es todo. No es lo mismo un poema cantado que un poema inscrito en una piedra. No es lo mismo un poema impreso en la página que circulando en las redes. No es lo mismo leer un poema en el teléfono que escuchar al autor en una grabación. Bien vale la pena considerar estos matices cuando se trata de abordar el impacto de la tecnología en la difusión de la poesía y las lecturas –

creativas, críticas— que puedan generarse. Otro punto, paralelo al de los archivos (personales, institucionales), está en el aumento significativo de las traducciones: ahora mismo, de un mismo poema, es posible encontrar muchas versiones. Así los traductores son una voz muy importante en la actual polifonía. Una ventaja significativa. Esta situación, en gran medida, puede ir modificando los horizontes de lectura, de creación, de investigación. Siento que cada vez será más difícil establecer “separaciones”. Ahora bien, los grupos, las nacionalidades, tienen un lugar en la historia de las personas y sus eventuales posibilidades expresivas. No puede soslayarse la proveniencia, siempre se habla desde un lugar y ese lugar está lleno de imágenes e historias (también traducciones). Quizás, para establecer ciertos mapas de comprensión, más que por nacionalidades, convenga establecer filiaciones por tono, ánimo, temas, inquietudes, recurrencias, trazar puentes entre lo más local y lo universal. Me gusta recordar esta frase de José Lezama Lima: “Algún día cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, o dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño en Sor Juana, y de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza” (“La curiosidad barroca”). ¿Y qué pasa si se intenta, más bien, cazar recurrencias? ¿Hay un cable invisible que pueda cruzar mi voz en Caracas con otra lejana, por decir, en Tokio? ¿Hay una eventual afinidad más allá de las lenguas y sus barreras? ¿Cómo el tiempo puede estremecer de modo similar a dos personas que viven en lugares tan distantes? Estas cuestiones ponen a jaque todas las ideologizaciones que se suelen imponer

sobre los autores y sus obras. Los poetas y los estudiosos, cada quién a su manera, podrían sacarle provecho. Pero también es cierto que la poesía, al estar atada a la palabra y al canto, va más lento, las respuestas no siempre son inmediatas, van preparándose. Un reparo: se dice muchas veces “la crítica”, sí, como si se tratara de una sola institución, o un personaje. La presiento como una polifonía. Lo cierto es que la poesía es un animal incómodo en todas partes, incluido el ámbito de la academia. A veces por sobrevivencia, hay muchos poetas y artistas que han conseguido un espacio laboral en las universidades. Tiene tiempo que es así. En el caso de los venezolanos que emigraron en estas últimas dos décadas ha sido un refugio, a veces con un costo muy alto. Siento que las migraciones y la tecnología están redefiniendo muchos lugares de comprensión, lo cual lleva a la posibilidad de gestar más de un cambio expresivo que incluirá a “la crítica”. En todo caso, siempre lo más importante, al menos para mí, será la capacidad de atender la singularidad que cada voz tiene en sí misma, su carga vital e intransferible, más allá de las generalizaciones ideológicas, los encasillamientos doctrinarios, los intereses mediáticos, editoriales y las líneas de estudio de los departamentos. Hay un hecho que cada vez toma más fuerza: cada vez hay más poetas inquietos por atravesarse y permearse de otras expresiones. Quizá esta condición agregue nuevas consideraciones a la hora de valorar las obras, recuperarlas, releerlas, traducirlas y hasta moverse entre una o más lenguas (ni hablar del spanglish, el portuñol, la poesía dialectal, sin duda una fuente), además de la materna, lo cual hace volver a lo inevitable: la multiplicación de las voces y direcciones que

indican una pluralidad imparable. Ya sabemos que todos podemos hablar al mismo tiempo. Y ahora, ¿qué viene? Cómo, dónde, qué escuchar.

ÁLVARO VALVERDE  
ESPANHA

1. Es verdad que se ha modificado; ahora bien, si nos atenemos al discurso poético tal y como se ha venido entendiendo hasta ahora, esa tradición de tradiciones que va creciendo y cambiando con nuevos, pequeños pero sustanciales eslabones de una cadena en distintas lenguas con siglos y siglos de historia, la medida del cambio por esa razón me parece poco significativa. También en lo que afecta al modo o manera de decir. Lo que calificamos como poesía (culto, si cabe el adjetivo) no creo que se haya visto afectada, en lo fundamental, por internet, salvo en lo que respecta a su difusión, ahora mayor. Cosa distinta es lo que las redes han hecho con ese fenómeno que el poeta español Luis Alberto de Cuenca ha calificado como “parapoesía” o el estudioso peruano Martín Rodríguez-Gaona como “poesía pop tardoadolescente” o, en fin, el también poeta hispano Benjamín Prado como “poesía juvenil”. Una parte de la base de que eso, aun siendo en sentido laxo poesía (hay tantas manifestaciones artísticas que pasan por tal...), en rigor no lo es. Para empezar, porque ni siquiera sus practicantes se autodenominan poetas. Son cantautores, *youtuber*, raperos o amigos de la *performance*. Los más reconocen sus limitaciones e incluso asumen que su mundo es otro. En todo caso carecen de lo

imprescindible: una formación lectora (la poesía, me temo, no cae del cielo), lo que permite que esa cadena a que hacía alusión antes avance o crezca. Internet sí se presta a favorecer la experimentación. Eso que tal vez se siga calificando como “vanguardia”. La poesía visual y aquella que utiliza el sonido o la música. Uno pisa esos terrenos con la mayor cautela. Porque son más cercanos a lo artístico, pongamos, que a lo literario, en sentido estricto. Siempre y cuando se considere a la poesía literatura, cabe aclarar. Un género literario más, quiero decir. La verdadera poesía (esto es, la poesía) se concibe en espacios interiores, en soledad, silencio y sosiego, todo lo que las redes sociales, metáfora perfecta de nuestra sociedad líquida, la de la ansiedad, el ruido y la prisa, no pueden proporcionar al poeta. El poema no puede componerse a golpe de *tuit*. Confundir versos con ocurrencias no es propio de los lectores de poesía. Ni de quienes la escriben. Mención aparte merece el florecimiento de las revistas digitales, perfectas y asequibles aliadas de la mejor poesía. También de la peor, hemos de reconocer. O de las páginas web de poesía; algunas, auténticas antologías *on-line*.

2. Iré a un ejemplo personal, porque es lo que mejor conozco. Desde 2005 mantengo un blog en la red. Cuanto he escrito y publicado ahí supone la parte más extensa de mi producción literaria, que ya abarca casi cuarenta años. Mi nivel de exigencia, a pesar de la inmediatez asociada a ese invento (que obliga a quien escribe a cultivar el don de síntesis y a afinar sus armas retóricas y estilísticas), ha sido similar al que sostengo en todo



cuanto escribo, ya sean poemas o reseñas críticas. Soy consciente de que es literatura, o eso espero. Y de mi autoría, por supuesto. Como bien dice el poeta Jordi Doce, un blog no deja de ser un libro en marcha. Por eso, el pasado año reuní la parte más personal de esa bitácora en un libro de 400 páginas (una muestra, al cabo, mínima) que subtitulé con la palabra “Diario”. Porque eso es, por más que cada uno lo sea a su manera. El trasvase ha sido tal cual, sin apenas modificaciones, pero el resultado, a los ojos de la crítica y los lectores, demuestra que el papel modifica lo escrito y da a luz otra obra. Ni mejor ni peor, pero sí distinta. Uno de los signos diferenciales de lo que se escribe en estos nuevos formatos (que ya no lo son tanto) es la capacidad de enlazar contenidos y ampliar las potencialidades de las entradas, algo que el papel (salvo que añadas enojosas notas) te impide. La capacidad de diseñar tu propia página y de elegir la tipografía y las ilustraciones dan al blog un añadido que te convierte en una suerte de editor que, para colmo de bienes, tiene total libertad sobre los contenidos que decide publicar. Tampoco carece, por fin, de falta de espacio, algo impensable en los medios de comunicación tradicionales, ya sean libros, periódicos o revistas.

3. (a) Entre los más jóvenes, puede que sí. Lo grupal sólo tiene sentido en esa etapa de la vida de un poeta. Para bien y para mal. Con intención estratégica o sin ella. Cosa distinta es que haya poetas con intereses comunes y que, por tanto, sus poéticas coincidan. (Sin olvidar que si un poeta carece de voz propia no hay para él poesía digna de tal nombre.)

Esto ha ocurrido siempre. Lo llamativo es que ahora esos grupos o esos poetas con poéticas similares no entienden de fronteras. Un español puede formar parte de un grupo en el que haya también mexicanos o argentinos, que por tener una lengua común no resultaría extraño, sino también de otros ámbitos como el anglosajón, el italiano o el polaco, pongo por paso. Por no mencionar la conexión oriental, digamos, que el fomento del haiku ha propiciado. Esta ligazón grupal se aprecia muy bien, o eso creo, entre poetas hispanoamericanos. Para terminar, abundan las páginas en las que alguien (¿lo denominaremos *influencer*?) reúne poemas (o así) de jóvenes afines, lo que redundo en la afirmación de puede que existan, en efecto, grupos poéticos en la red. Tan efímeros acaso como todo lo que transcurre por esos canales.

**(b)** Lo tiene complicado. Muy complicado. Uno, que se considera un lector de amplio espectro y que, por mi condición de crítico, recibo no pocos libros al año, he de reconocer que estoy (que estamos) lejos de poder abarcar ese mapa. Y de recorrerlo como es debido sin perdernos. Tiene su parte positiva: la que subraya la amplitud de campo, el amplio y rico panorama de la literatura escrita en español. Si a eso le sumamos la avalancha de Internet... Por seguir, ¡cuántos libros no recibo en formato pdf!, y eso que detesto, analógico confeso, leer sobre pantallas. También se da una facilidad que antes no existía. Puedo pedir, por ejemplo, tal o cual libro editado en Chile y leerlo en formato digital, como me ha pasado recientemente con *La plaza de mi pueblo*, de Arturo Durán, publicado en una pequeña editorial de Valparaíso. Me alegra romper, además, con

una perversa constante de nuestra historia literaria, donde no se apreciaba con la consideración que merecía la literatura ultramarina. Felizmente, una lengua común ya no nos separa, parafraseando a Bernard Shaw. Lo que está claro es que no hay que cejar en el empeño e intentar que el panorama se complete, como, por cierto, este proyecto intenta.

AMBRA CIMARDI  
ITÁLIA

1. El rápido desarrollo tecnológico en la época contemporánea ha introducido numerosos cambios a nivel económico, artístico y social, dando lugar a una realidad cada día más líquida y compleja (Bauman, 2000), características que se reflejan en la poesía española actual. En los últimos veinte años, en las múltiples estéticas se ha consolidado la presencia de referencias a la postmodernidad a nivel terminológico y conceptual: numerosos autores pertenecientes a diferentes generaciones, crecidos o nacidos en un mundo cada día más consumista y globalizado, crean un diálogo entre la tradición y los estímulos procedentes de los nuevos medios de comunicación, de la publicidad, de internet y del material audiovisual cotidiano. Pese a la fusión de estilos, técnicas y disciplinas artísticas distintas en el horizonte lírico del siglo XXI, los autores que escriben poesía de verdad, respetando este género que requiere agudeza y compromiso, no se olvidan de sus antepasados, de los que retoman imágenes, teorías, postulados poéticos y, en algunos casos, incluso versos. La escritura nace de la lectura: como

afirman Gérard Genette (1989 [1962]) y Julia Kristeva (1981 [1969]), quienes hablan de “transtextualidad” y de “intertextualidad”, ningún trabajo literario es independiente, siempre hay cierta relación, manifiesta u oculta, con otros textos.

2. En la época de la difusión instantánea de la información, caracterizada por una economía basada en la investigación y el conocimiento (Lyotard, 1979), numerosos poetas y críticos literarios han creado páginas web y blogs para promover su obra. Se trata de espacios virtuales gobernados exclusivamente por los criterios impuestos por los escritores, los cuales, a veces, se encuentran atrapados en la misma realidad consumista de la que les gustaría huir. Cuando los poetas superan los paradigmas impuestos por los poderes invisibles (Foucault, 1984) que rigen nuestra sociedad y producen una obra de calidad, Internet ofrece nuevas posibilidades interactivas entre los autores y los lectores que, mediante una pantalla, pueden entrar en contacto directo (González Moreno, 2016). La red ofrece múltiples contenidos y favorece la fruición de material internacional, aunque, en la mayoría de los casos, sin un filtro de calidad; por esta razón, no puede sustituir al trabajo científico de los expertos y al papel formativo del personal docente, sino que puede coadyuvarlo en su misión educativa mejorando su performatividad. Si se emplean de forma inteligente, las nuevas tecnologías ayudan a despertar el espíritu crítico en la población acercándola a la poesía y alimentando su interés en esta forma literaria. En los últimos años, se han desarrollado en diferentes universidades talleres

interactivos donde la teoría se pone en práctica a través de la producción de vídeo-poemas, es decir, una nueva forma interpretativa audiovisual. Finalmente, en YouTube y otras plataformas, además de material cuyo valor es cuestionable, se encuentran vídeos muy interesantes de recitales poéticos, entrevistas a autores y grabaciones explicativas de conocidos investigadores que, en el mundo de la inmediatez atrapan al público y nos recuerdan que la poesía está siempre presente en nuestras vidas, estimula el pensamiento y es un medio para conocer mejor el mundo y a nosotros mismos.

3. Aunque pienso que la proximidad temporal a las generaciones recientes hace más difícil formular un juicio sobre la poesía actual, comparto la posición de Marina Bianchi (2016) que reinterpreta la tradicional dicotomía mimesis-poiesis y sugiere que, en la poesía de cualquier época, se pueden encontrar tres principales actitudes en el *ars poetica* y su relación con el mundo externo que en algunos casos se suceden y en otros conviven: la línea del arte por el arte, el intimismo y el realismo. Esta teoría puede ser un punto de partida para sistematizar el panorama poético policéntrico actual, reconociendo y respetando la multitud de voces líricas diferentes y los cambios que surgen a lo largo de las trayectorias creativas de los poetas. Además, en la realidad líquida contemporánea (Bauman, 2000) en la que las fronteras entre las disciplinas están cada vez menos definidas, consideramos fundamental investigar sobre la poesía desde una perspectiva transcultural y multidisciplinar, retomando estudios a nivel

antropológico, sociológico, psicológico, filosófico, pedagógico, histórico, lingüístico, químico, físico, etc., y no sólo literario. Creemos que sería muy útil proponer un análisis desde múltiples puntos de vista sobre la relación entre la poesía, el autor, el lector y la postmodernidad.

ANAHI MALLOL  
ARGENTINA

1. Algunas de las características de los textos contemporáneos parecen desprenderse de la proximidad con las nuevas tecnologías, su modo de circulación y ejecución, las sensibilidades y habilidades que requieren y que ponen en juego al mismo tiempo (velocidad, consumo, seducción del espectador): la inmediatez lingüística, representacional, la capacidad de hacer contacto con un receptor, la facilidad de circulación, el seguro efecto de shock obtenible aún desde, no ya la primera lectura sino el primer golpe de ojo, la facilidad de lectura o comprensión sin poseer un capital simbólico importante (si permiten una segunda lectura, o un juego en el interior de la tradición, se trata siempre de una lectura de segundo grado, cuya ausencia no impide que el poema logre todos los efectos de primer grado antes mencionados en ausencia de esta segunda instancia). Ello facilita un éxito rápido en los formatos electrónicos y masivos, una receptividad acelerada; también promueve un nuevo modo de lectura, una lectura no concentrada, que hace de la pobreza de elementos o de la inmediatez de la percepción un valor, y éste es un punto de vista desde el cual se vuelve

interesante indagarlos. En un artículo aparecido en la revista Viva (2006: 37), Beatriz Sarlo describía algunas de las particularidades de la navegación on-line, y advertía acerca de la velocidad de esa navegación. “Lo que se hace habitualmente con las páginas de Internet está tan alejado en el tiempo como en el estilo de la lectura intensa del pasado, pero también es diferente de la lectura extensiva de los siglos modernos. La palabra navegación que se usa en castellano no es tan apropiada como la palabra inglesa surf, que se usa para la acción de deslizarse sobre las olas y que también significa espuma. Si algo caracteriza el surf es el deslizamiento a una velocidad que es la que mandan las olas y la inmaterial ligereza de la espuma. (...) Algo de eso nos sucede a los navegantes de Internet, dominados por la tentación de pasar de un enlace a otro, de abandonar una pantalla, como si fuera un momento de la ola, para deslizarnos hacia la pantalla que se construirá enseguida, y de allí a la siguiente, como si la ley de la lectura fuera una ley de pasaje que prohibiera persistir en un mismo lugar”. Velocidad de la lectura que es un dato a tener en cuenta en su doble dimensión, en primer lugar porque nos implica en tanto lectores de páginas web, en la medida en que la oferta de poesía por Internet no ha dejado de crecer, desde el envío del poema del día, que muchas veces no hacía sino atascar nuestra casilla de correo (y recurriamos a él, más que para leer el poema, para ver a quién publicaron hoy) a revistas web, como la Vox Virtual, que contenía poemas, reseñas y comentarios, hasta entrevistas, pasando por otras que buscábamos por Internet o que llegaban como correo muchas veces indeseado. En tal caso, la velocidad de lectura

crece casi exponencialmente hasta el punto de no poder considerarse ya casi una lectura en profundidad, y se acerca a la mirada desatenta de las imágenes mediáticas.

2. Es probable que el “modo de leer” o “velocidad de lectura” propiciado por los soportes digitales se haya ido propagando paulatinamente a otros formatos, hasta convertir a la lectura en un modo de deslizar la vista sin comprometerse demasiado con lo que se lee, y este modo de lectura que podría tanto desplegar nuevas cualidades intelectuales, perceptivas y hasta cognitivas en el lector, como hacerle perder las antiguas. A este respecto, muchas de las categorías que Benjamin (1936) desarrolló referidas a la obra de arte, afectan sin más a este nuevo modo de leer: la pérdida de la recepción aurática o cultual de la obra literaria, la poesía en nuestro caso, que presuponía unos tiempos de lectura determinados, una actitud de recogimiento (contemplativa) y una posibilidad de relectura infinita. Si en aquel momento se podía hacer una comparación entre el lienzo y el cine, de la cual se desprendía que mientras el lienzo invitaba a la contemplación, y ante él podía uno abandonarse al fluir de las asociaciones de ideas, no era posible tener esa actitud ante un plano cinematográfico porque apenas se lo ha registrado con los ojos ya ha cambiado y el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas, lo mismo puede decirse hoy de las diferencias a establecer en primera instancia entre una lectura de un libro y la de una página electrónica. Por otra parte, las nuevas técnicas



no sólo reprimen el valor cultural porque ponen al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye o presupone atención alguna. Así, el público es un examinador no experto que se dispersa. Si quien se recogía ante una obra de arte se sumergía en ella, por el contrario la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística y está más cercana a una recepción táctil que viene por la vía de la costumbre. Por eso en su afán des-sacralizador las vanguardias hicieron uso y abuso del efecto de *shock* (Bürger 1987). Utilizaron el escándalo como centro de la estética y de ese modo lograron que ante las obras del surrealismo y el dadaísmo fuera imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio. Lo que se consigue así es una destrucción sin miramientos del aura al proponer obras que exhiben su inutilidad como objetos de la inmersión contemplativa. Hay una lectura afín a este pensamiento en un artículo de Ana Mazzoni y Damián Selci (2006). Allí, en una serie de pasajes demasiado rápidos y que merecerían mayor atención, Selci y Mazzoni llegan de las ediciones alternativas de pequeñas editoriales, sin tener en cuenta los formatos electrónicos, a una estética de lo *trash*. En primer lugar hay que señalar que no hacen diferencia entre los libros de Siesta, libros de formato pequeñísimo pero de alta calidad, cosidos, con lomo, y hechos por serigrafías, con tapas de cartulina, y tiradas que van de los 300 a los 1000 ejemplares, o los de Tsé-Tsé, de las fotocopias borronadas y casi ilegibles de Belleza y Felicidad, ni de esos extraños, como los llamó Aira, souvenirs de la pobreza que son los libritos de Eloísa Cartonera, o de las impresiones láser, de tirada casual e incierta, sin

lomo, de Ediciones del Diego. Tampoco se ocupan de la edición digital. La hipótesis es curiosa; dicen: “Porque si hay algo de veras nuevo en esta literatura es el soporte en el cual se nos aparece. Lo primero que nos llama la atención de esta poesía no es el modo en que está escrita sino la materialidad del objeto-libro que la sostiene. Diseños curiosos, formatos bastante alejados de los de los libros “comunes”... todas cosas que nos hacen preguntarnos “pero esto, ¿qué es?”. Ese sentimiento de sorpresa es el modo en que lo “nuevo”, lo distintivo de la poesía actual, se nos aparece por primera vez. Y debemos prestarle especial atención. El diseño de los libros de la poesía actual constituye la primera y fundamental mediación que el crítico deberá tener en cuenta. Por así decir, primero tendrá que ver y sólo después leer (260). El predominio del diseño o del formato, de los dispositivos, es entonces aquello que marca la “novedad” de esta poesía. Ediciones marcadas por su precariedad, y, precariedad que se multiplica en el caso de la comunicación electrónica, y que llevan a la poesía y a las poéticas a correr ciertos riesgos.

3. Esos riesgos entrañan, o en realidad son el resultado, de una cualquierización del poeta y del libro: cualquiera puede escribir poesía, cualquier cosa es un libro o un medio válido para hacerla circular. Si se pueden “editar” los propios poemas como fotocopias abrochadas, o publicarlos en las redes con el beneplácito de amigos y colegas que “megustean” incluso sin leerlos, entonces se puede ser un escritor-editor que tiene un libro editado, ni qué decir si sólo basta con abrirse un blog o con “editar” poesía en la web o enviar

una “revista” por correo electrónico. Esta sería la condición de posibilidad y a la vez la marca distintiva de la poesía de los 90, según Selci y Mazzoni. Eso podría explicar también por qué fueron rápidamente acogidas por los medios de comunicación y por algunos críticos académicos las poéticas próximas al realismo y a lo pop: hay un rápido efecto de *shock* o de novedad, a la vez que se mantiene la ilusión de que la literatura toca lo real, o tal vez de que se une el arte a la vida, o de que la poesía puede ser hecha por todos y leída por todos. Y si, como lee Delfina Muschietti (1998), “desde la matriz tecno, parece, nada es lo que parece ser, nada es un original, todo merece su doblez”, hay que pensar qué otras operaciones textuales pueden leerse. Concluye Sarlo su artículo: “cuando se navega en Internet se guarda en la computadora cualquier página por la que se ha pasado buscando algo. Después, la experiencia muestra que la mitad de esas páginas no sirvieron para nada”. Y afirman Selci y Mazzoni: Todo el tiempo los libros están por romperse. Eloísa Cartonera se las ingenia para que manipulemos el cartón como si fuera porcelana china, tal es nuestro temor a romperlo. Esta fragilidad, desde ya, condiciona nuestra lectura, y estaría mal reducirla a una cuestión contingente. ¿Por qué? Porque de cierto modo todos estos libros de que hablamos deben ser manipulados con cuidado: no se los puede doblar sin temor a quebrarlos, no se los puede guardar sin el riesgo de perderlos, o confundirlos con papeles sin importancia (262). Pero, ¿y si no quieren parecer o ser sino papeles descuidados o sin importancia? De lo *trash* como materia al *trash* como formato, apoteosis pop de lo efímero, poesía vuelta papeles sin importancia, la fragilidad de la poesía puesta en

acto, que parece destinada a agotarse en su propio gesto. Posee un único significado: la vacuidad del gesto mismo (lo que quiere decir: aceptación del fracaso de las vanguardias, imposibilidad de relacionar al arte con la vida, falta de función del artista en la sociedad, falta de función social y aún humana de la poesía). La pobreza de la representación, en muchos casos, parece traer aparejada un empobrecimiento de la poesía, a menos que se hagan esfuerzos teóricos por rescatar esa puesta a mínimo de lo poético como valor con una re-inmersión de los textos en una tradición cultural y literaria, contexto en el cual es precisamente la falta de una responsabilidad moral, de una moral de la literatura, lo que constituye su marca diferencial y la distancia de poéticas de los sesenta o setenta, para ocupar ese lugar de la técnica que Benjamin le atribuía al cine cuando afirmaba: “Por virtud de su estructura la técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo” (1936, 52), de donde se sobrepasa la estética de lo *trash* hasta convertir a lo *trash* en una estética. El texto entonces se tensa hacia lo banal, exuberante o también mínimo. Caída la pregnancia del símbolo como modelo de lectura de “lo poético”, cuando el poema se proponía como transacción entre lo ideal y lo real, como posibilidad de verdad, belleza y libertad, lo que se construye, en sus configuraciones transgenéricas, sus performances, sus mezclas típicamente pop de lenguajes, es ese lugar imposible, ese lugar fantástico, donde lo plebeyo se confunde con lo bello y lo que surge no es sólo el kitsch, sino algo así como la culminación de lo efímero. Hay experimentaciones respecto de autorías colectivas o masas escritas sin huella autoral, y experimentaciones

de arte conceptual, siempre las hubo. Hay una literatura un poco “hecha por todos”. Pero también hay autores y poetas más comprometidos con su arte. Creo que analizando las particularidades de estas circulaciones se puede conceptualizar acerca de lo contemporáneo, pero sin actitudes apocalípticas: el libro persiste. Cualquier cosa puede circular por las redes como poesía, pero la poesía, a fin de cuentas y a la hora de la verdad, no es cualquier cosa, y hay diferentes niveles de lo literario, tal vez para públicos distintos. Todavía es posible reflexionar por núcleos de poéticas, por grupos como “formaciones”, en el sentido de Raymond Williams, poetas nucleados en torno a una revista, un proyecto, un espacio, sean éstos virtuales o físicos, transnacionales o migrantes, uni o multilingües. La crítica no ha encontrado aún el modo de ordenarlos o conceptualizarlos. La actualidad del arte y la literatura exigen un esfuerzo de imaginación crítica, y siempre es deseable otorgar por su medio legibilidades, líneas de lectura, redes de construcción de sentidos, porque todo ese aparato crítico contribuye a la circulación del arte, es su otra cara. Como decía Lacan, para interpretar hace falta “un esfuerzo de poesía”.

ANDRÉS NAVARRO  
ESPANHA

1. En primer lugar, que yo escriba poesía no me da una visión privilegiada sobre lo que sucede a nivel global en el ámbito de la poesía. Casi diría que si sigo escribiendo es gracias a haberme mantenido más o menos al

margen del bombardeo de las redes. Lo que se me hace evidente es que las formas de comunicar y difundir la poesía han evolucionado mucho, aunque no tanto los registros. A nivel global, el género experimentó sin duda mayores cambios en la segunda década del siglo pasado que en los últimos cuarenta años. Eso en cuanto a la poesía en sí misma. El resto, es decir, que un texto se lea sobre una base electrónica o en una *jam session* emitida en *streaming* supone como mucho un cambio de envoltorio o, como sucede a menudo, una intensificación de las interferencias entre texto y lector. Es cierto que en virtud de las nuevas formas de difusión, al menos en España, cierta poesía poco exigente ha calado entre cierto público poco exigente, lo que ha generado que el fenómeno de los superventas, antes exclusivo de la narrativa, haya llegado también a la poesía. Pero se trata sobre todo de una alteración en el mercado editorial, no del propio género poético. Mucho se ha escrito ya sobre esto, pero si las novelas de Dan Brown conviven con las de Botho Strauss, las librerías y los catálogos editoriales también pueden acoger, aunque los hagan por motivos distintos, a poetas que escriben con distintos grados de exigencia.

2. Según he visto, la poesía es para algunos autores un elemento más dentro de su estrategia de proyección social. Una herramienta de marca personal más que un fin en sí mismo. Eso no afecta sólo a la poesía, pero lo cierto es que rara vez me interesan esos textos. En paralelo, otros autores –a veces son los mismos– se sienten llamados a democratizar el acceso a la poesía. Para ellos, lo importante no es tanto la calidad de las obras

como su capacidad para llegar a un número cada vez mayor de lectores. Con el pretexto de ampliar el público de la poesía se la disfraza, se la embadurna, se la saca a la calle, se la llena de ruido para deleite de gente que no la lee, que no va a leerla, que no tiene por qué hacerlo. Pero la idea de llevar la poesía a la gente común es tan antigua como la propia poesía. Dicho de otro modo, lo que veo es la proliferación de obras y autores que privilegian lo poético frente a la poesía, la transmisión frente al mensaje. Naturalmente, hay grados intermedios, y en muchos casos eso que he llamado *lo poético* es valioso en tanto que logra romper con los automatismos de la percepción y deconstruir la realidad o el lenguaje con el que la nombramos. Según un estudio, el 59% de los estadounidenses creen que el fin del mundo tendrá lugar en el transcurso de sus vidas. Con el arte ocurre algo parecido. Cada momento presente suele crear propia su ilusión de trascendencia, y a menudo se sobrestima en relación al pasado. Creo que la revolución tecnológica es una coartada perfecta para los temperamentos apocalípticos, pero si hablamos de poesía, la hibridación y el diálogo con otros géneros han estado ahí desde Horacio.

3. (a) Juan Ramón Jiménez decía que las antologías debían hacerse por edad y por tiempo, lo que no parece mala guía para el momento actual. Por un lado, es un criterio más objetivo que el de “generación”, que suele llevar aparejada alguna forma de proselitismo. Por otro, la gente de la misma edad acostumbra a tener referentes comunes, más si cabe en poesía, que se ve poco afectada por la publicidad y los grandes medios,

al menos hasta hace poco. Creo que a un libro de poemas aún se llega por un amigo, un familiar o por el propio autor, es decir, la transmisión de lecturas es íntima. Así, cada grupo de lectores va creando sus propios mitos, fetiches y antagonismos, y supongo que las redes sociales han atomizado e intensificado esos fenómenos. Es evidente que la aparición o no de un libro extranjero en España guarda relación con las modas y la decisión de editores y distribuidores. Por otro lado, el retraso entre la publicación de un libro extranjero en su país y su llegada a España, si es que llega, me parece especialmente sangrante en el caso de la poesía hispanoamericana. Para la poesía, el ámbito debería ser la lengua y no las fronteras políticas. En ese sentido, Internet se ha revelado como una herramienta valiosísima. Pero agradecería que a efectos de edición, en España se tratara igual a un autor de Sevilla y a uno de Medellín.

**(b)** Para responder a esta pregunta tendría que saber de qué tipo de crítica hablamos. En España resulta difícil encontrar espacios de crítica literaria especializados en poesía. Ignoro lo que deben hacer los críticos en el momento actual, salvo que hablemos de hacer crítica, a ser posible honesta y en medios de fácil acceso, lo que ya sería un avance.

ÁNGELA SEGOVIA  
ESPANHA

1. La verdad es que pienso, o quizás deseo pensar, que el desarrollo tecnológico no ha afectado demasiado a la poesía. Pero después trato de imaginar qué



pasó con la lírica después de la invención de la imprenta. Anne Carson ya habló de lo que pasó con la poesía griega una vez que se incorporó la tecnología alfabética. Según ella la lírica sentimental no habría existido de no haberse incorporado la escritura. Pero hoy sigo leyendo a Safo o a Arquíloco, o a Guillaume d'Aquitaine, y no siento distancia con ellos, sino una enorme cercanía. Imagino entonces que las tecnologías sucesivas que se insertan en nuestros modos de escribir y de leer afectan y no afectan a la poesía. No creo, por ejemplo, que la mayor difusión afecte demasiado. Tampoco creo que la poesía llegue a estar intervenida por una especie de robótica. Ni que la hibridez provenga de la tecnología, sino acaso de las primeras vanguardias. Pero sí creo que nuestra forma de pensar y de sentir se ve afectada por la red. El efecto de este afecto lo desconozco, posiblemente no tenga nada que ver con lo que podamos imaginar ahora. En mí, de hecho, encuentro sobre todo resistencia. Resistencia a la velocidad, resistencia a la falta de corporalidad. Quizás sea ese uno de los efectos, al cabo de los años. Me imagino una especie de lírica que, habiendo pasado por todas las tecnologías, habiéndose transformado en ellas y con ellas, vuelva a existir sin soporte, apenas sostenida por la voz de una persona que la recita para los oídos de otras pocas que se encuentran a su lado. Por otra parte, y considerando el devenir actual de la tecnología y su alianza con el mercado, es fácil notar que su avance se desarrolla a contrapelo del espíritu. Para mí es importante jugar en la dirección opuesta de ese avance, ir a favor del espíritu, y la poesía sigue pareciéndome una vía maestra, ahora más que nunca, o bien, cada vez más. Respecto a la

continuidad con el discurso anterior, o con los discursos adyacentes, es sólo una de las posibilidades de continuidad. Me parece que en el arte, en la literatura, se pueden retomar hilos de muy diversas procedencias históricas, y hacerlos proseguir en el presente. Continuar lo discontinuo.

2. A menudo se publican poemas en revistas online, se publican fragmentos en las redes sociales, todas esas publicaciones no representan para mí una dimensión importante porque entran dentro de un flujo que se parece más a la publicidad que a la lectura. La lectura precisa otros tiempos, precisa otra concentración. Pasaba algo parecido con las antologías y revistas en papel en las décadas previas al auge de publicaciones digitales. Las antologías no ofrecen, para mí, un espacio adecuado de lectura. Casi nunca he disfrutado de este tipo de dispositivos. No dan tiempo a que la imaginación se abra, o a que el corazón se abra, domina la interrupción. Pocas veces, navegando por internet, sucede el milagro de encontrar un poema y que ese poema se separe del resto de contenido, de banners, de ruido, y podamos entrar en él. Bueno, a veces pasa, ciertamente, pero no muchas. A mí me gustan mucho los libros. Me gustan los recitales largos, donde da tiempo a entrar de verdad en un mundo. Para mí un poema suelto no significa demasiado. Menos aún un verso suelto. Yo necesito el mundo completo. Como una alfombra que se extiende. Por supuesto que internet ofrecería la posibilidad de generar esos espacios, pero lo cierto es que en su forma actual se privilegia lo breve y lo rápido.

3. (a) Me parece que tiene sentido reflexionar en términos de relación. Los grupos cumplen una función sobre todo social. Los grupos son necesarios porque es difícil ser un escritor solo en el mundo, solo en una ciudad. Los grupos son necesarios como formas de existencia colectiva, como formas de apoyo, como formas de intercambio, de enriquecimiento. Me parecen problemáticos los grupos cuando se vuelven rígidos, cuando encuentran unas formas dominantes, o unos temas dominantes, que al final se convierten casi en obligatorios. Creo que siguen existiendo los grupos, y que son necesarios, pero para mí es importante desconfiar de todo aquello que suponga un posible empobrecimiento de las obras. Por eso me parece mejor hablar en términos de relación. En un medio que ya no sólo se limita a las conexiones con autores de la ciudad en la que vives, esta idea de la relación toma más sentido aún.

(b) Creo que la crítica tiene actualmente mucho trabajo por delante, pareciera que se hubiera descolgado un poco de las obras, que sobrevive tan solo en los espacios de la academia y del reseñismo, al menos eso se percibe desde España. Ese trabajo por hacer podría tal vez enfocarse justamente en las labores de relación. Cuando las relaciones entre las obras no son tan evidentes, es necesario tejerlas, sacarlas de la zona de sombra o incluso inventarlas, aplicar no sólo la indagación profunda sino también la imaginación despierta. Creo que necesitamos despertar la imaginación, estamos atrapados por significados que se frenan a sí mismos, decadentes, pesimistas. La crítica bien podría hacer esto y retomar así un espacio valioso en el pensamiento cultural de nuestro tiempo.

ANTONIO ESTEVES

BRASIL

1. Eu não me considero um apocalíptico. Para mim, a grande revolução causada pelo surgimento da internet não vai mudar muito em relação à arte em geral e em particular à poesia. Não será muito diferente do que foi com relação à invenção da impressão de livros no Renascimento ou às novas técnicas introduzidas pela imprensa a vapor, no século XIX. Evidentemente a grande novidade é a rapidez e a globalização das comunicações neste momento. A grande revolução com relação ao discurso poético eu diria que está associada à dissolução do cânone e à consciência de que a poesia pode chegar a todos, podendo ser, conseqüentemente, produzida por todos. A clássica pergunta de Bécquer, reiterada em sua Rima XXI, precisa ser respondida. O indivíduo destes tempos de pós-tudo é consciente de seu papel não apenas na comunicação, mas principalmente na arte. Diluem-se os modelos e o indivíduo tem a coragem de manifestar seu próprio conceito de poesia. No universo hispânico não é diferente. Como já dizia o célebre verso de Camões, mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. E nessa imensa roda de mudanças, que agora gira de modo frenético, a rede permite que todos naveguem por ela. As linguagens se inter cruzam. O oral, o escrito, o visual, o sonoro. A língua roça na oralidade. A transcrição linguística adquire formas individuais que nem sempre é resultado da alfabetização deficitária ou da rapidez na digitação do texto que faz com que palavras e expressões sejam abreviadas. Muitas vezes contém atos de rebeldia com relação às normas gramaticais ou

regras na representação dos sons. Brinca com trocadilhos; outras vezes se aproxima de uma pictografia que desconsidera a tradição das formas de registrar sons e representar ideias. O que parece ser mais importante é a urgência que o indivíduo tem de registrar suas ideias e sentimentos. E essa urgência expõe uma quase consciência da transitoriedade e fluidez das coisas. No entanto, apesar da fragmentação e da provisoriedade, o tradicional não perdeu o seu espaço. Também nesse sentido as mudanças não foram tantas: segue vigente a oposição entre a tradição e a renovação, a manutenção e a ruptura, um debate que enriquece a discussão sobre a poesia, suas formas e sua função.

2. Em todas as épocas a poesia buscou inspiração na relação com outras artes e disciplinas. Nos últimos 30 anos, a ciência da comunicação e os avanços tecnológicos determinaram o campo de tensões em que também o discurso poético teve que medir forças. Por exemplo, na relação entre as formas tradicionais de publicação da poesia – o livro e as revistas impressas – e os canais de difusão que utilizam suportes digitais – blogs, webs e arquivos multimídia. A partir desta relação, em que termos se poderia voltar a refletir sobre conceitos como a «autoria», a «comunicação» entre o poeta e o leitor, a «experimentação» e a «hibridez» de «formas» e «linguagens» diferentes, a «mediação» do discurso, a «publicação» de materiais, etc.? Eu tendo a achar que as mudanças nos modos de comunicação, com os evidentes avanços tecnológicos, começaram há bem mais de três décadas. O primeiro impacto ocorreu com as rupturas

promovidas pelas vanguardas do início do século XX. Uma das primeiras tensões, ainda vigentes de modo mais agressivo, é a crise da representação que, de certo modo, sepultou muitos aspectos do realismo. As inovações trazidas pela psicologia mudaram a forma de pensar e jogou uma luz diferente sobre conceitos meio cristalizados, como o conceito de indivíduo ou a constituição do cérebro humano. Os conceitos de subconsciente e inconsciente introduzidos por Freud, Jung e outros, fizeram surgir novas formas de pensar a individualidade e o papel do ser no mundo. O surrealismo colocou em crise os conceitos clássicos de representação. A experimentação com a linguagem desde então é praticamente um lugar comum na poesia. O desenvolvimento de novos campos do saber, como a semiótica, por exemplo, facilita o trânsito entre diferentes modos de representação e aos cruzamentos entre eles. No plano do significante, a mistura entre os signos, cria novos paradigmas. No âmbito das ideias, conceitos antes fixos, como autoria, também implodem. A consciência do processo de comunicação, com papéis fluidos entre seus membros e a relativização dos pontos de vista ou lugares de fala, instala a poesia como uma forma de comunicação. O poeta, consciente de que é muito mais um emissor cuja mensagem deve ser decodificada por um receptor, seja leitor ou ouvinte, deixa de ser um demiurgo, representante de uma deidade qualquer. A possibilidade de aceitar suportes diversificados que disseminam a mensagem com muita rapidez e acesso praticamente infinito acaba por desmistificar a forma cristalizada que era o livro tradicional, uma forma elitista, cujo acesso estava (está) restrito a uma elite intelectual, que na

verdade era (é) econômica. O cânone como forma dirigida de cultura se esvai. O gosto, em teoria, já não precisa ser construído e/ou dirigido. O papel do mediador, aquele que fixava e impunha o cânone, se perde nos meandros da rede.

3. Com final do período das grandes narrativas, especialmente aquelas lineares, que parece que veio para ficar, eu tendo a pensar que o modelo a ser seguido pelos eventuais pensadores da arte, incluindo os críticos literários, deve ser um modelo rizomático, mais de acordo com o labirinto que é a rede. Evidentemente o poder controlador do patriarca, tanto representante de um modelo econômico, o negócio, quanto do livro ou dos meios de comunicação, não vai desaparecer de uma hora para outra. A universidade, por exemplo, vai continuar a repetir as normas do cânone, seja fixando o que é poesia, seja determinando o que é a boa poesia. Com modelos de pensamento homogeneizadores vai continuar existindo semelhanças e diferenças na forma de fazer poesia. Continuarão produzindo relatos vendidos como verdade, alimentando tanto o negócio do livro (não o livro não vai desaparecer tão cedo) quanto das revistas, sejam elas impressas ou digitais. Afinal de contas, a sociedade como um todo necessita guiar-se por linhas retas, mesmo que sejam antagônicas, para fazer parecer que há certa coesão na forma de pensar o mundo e a arte. Por outro lado, nesse momento pós-crítica, haverá certo setor, pode-se dizer dissidente, as vanguardas, enfim, que vai continuar a defender narrativas heterogêneas que valorizem formas individuais de

pensar e de fazer arte, num combate incansável contra a dominação do modelo patriarcal, em defesa do diferente, do não canônico. Tanto uns, quanto outros, neste momento de pós-verdade parece que todos terão a consciência de que qualquer que seja a narrativa construída vai admitir a leitura polissêmica e mesmo antagônica. Não haverá nem vencidos nem vencedores. Vai depender da capacidade da articulação discursiva o poder de convencimento dos leitores. Não será diferente no mundo hispânico, com as diversas cartografias que estão sendo ou serão construídas.

ARMANDO ROMERO  
COLÔMBIA

1. Es posible establecer una relación de paralelismo entre las décadas que cierran el siglo XIX y abren el XX, con las que hacen lo mismo en el siglo XX y el XXI, pero estas líneas paralelas difieren entre sí. Si bien el comienzo del siglo XX vio el surgimiento de las vanguardias poéticas, las cuales incorporaban no sólo los progresos científicos sino las proposiciones filosóficas, sociales y culturales que buscaban el cambio, lo nuevo, el comienzo del siglo XXI se ve marcado por un rechazo hacia los cambios, y la incorporación de los progresos científicos ya no es parte integral del hacer del poema, y de allí el encuentro con la poesía. Ahora se centra en la simple utilización de esos progresos para expandir la promulgación del poema mismo desde su presencia textual, y las proposiciones filosóficas, sociales y culturales, se inclinan en el poema hacia una línea conservadora,



reticente al cambio. El Internet, y toda la explosión de las computadoras saliéndole adelante a nuestra inteligencia, no entran en el poema, como sí lo hicieron el avión, el telégrafo, los automóviles, etc., que afloraron a comienzos del XX. Si tomamos dos poemas de estos años, *Prosa del Transiberiano* de Blaise Cendrars y *Zona* de Guillaume Apollinaire, podemos ver claramente el trepidar del tren y su poder para romper el espacio terrestre en Cendrars, y el avión flotando en los espacios de París en Apollinaire. La ciencia hace su entrada con la velocidad y sus transformaciones, la luz y sus destellos, Reverdy y Huidobro creando de nuevo la imagen que suma esta nueva manera de ver el mundo, el surrealismo se mete en nuestros sueños de la mano de Freud, el cine y la fotografía le abren los ojos a la poesía cuando no los cortan con una cuchilla (Buñuel). No así nuestro naciente siglo XXI. La ciencia a duras penas ha rozado el poema. Hoy en día la mayoría de los poetas han vuelto a la poesía textual, incluso, con algunas excepciones, conservando las formas tradicionales del verso libre, sin mayores riesgos metafóricos. La década del 60 vio la fuerza de las vanguardias todavía con su resplandor vital, y así en América Latina el surrealismo exploró nuevas fronteras y la poesía coloquial, circunstancial trajo el poder de la prosa en su correr libre por la página. Esta fuerza permanece aún en poetas de diversos países, sin embargo no es factor dominante en nuestro tiempo. Exceptuando los poetas del lenguaje, quienes se atreven a experimentar con palabras y versos, ya sea en una línea de máxima depuración (conceptuales) o de alta saturación (neobarrocos), no hay nada que se pueda calificar

como revolucionario dentro de la poesía actual. Tal vez debemos esto a que los cambios que afectaron las vanguardias del siglo XX se debían a que la ciencia en su cambiante progreso tocaba los sentidos del poeta, y despertaba así una reacción corporal que hacía vibrar la poesía dentro del poema; los cambios que trae nuestro mundo cibernético actual son puramente mentales, desafían nuestra inteligencia, y eso no apasiona al poeta. Hacia adelante, hacia atrás, la poesía no llama al progreso y de revolucionaria puede pasar a reaccionaria sin ningún problema.

2. Uno de los grandes obstáculos para que poesía de alta calidad se desprenda del poema es la facilidad con que cualquier persona puede intentar el poema y sentirse de hecho poeta. Lápiz y papel y “yo tengo derecho a expresar mis sentimientos”. Esta feroz aglomeración de poemas que obedecen al sólo hecho de saber escribir para afirmarse encontraban en los tiempos anteriores al internet el control que viene de la publicación de libros y revistas impresas. La proliferación de poesía de pobre calidad confunde al lector principiante, a quien le es muy difícil creer que para comprender y gozar el poema se necesita alto estudio, producto de la lectura y la reflexión. Internet es la válvula de escape para una inmensa cantidad de poetas de corto alcance. Es por eso que el producto de estos poetas no conlleva los riesgos de la experimentación, adolece de la enfermedad de lo tradicional redundante, y por ende contamina la poesía en general, ya que si bien lo tradicional no es de hecho negativo para la poesía, la reiteración de viejas fórmulas en el uso de la versificación o la

factura de imágenes o metáforas, ritmos y rimas, pies o acentos, invade el territorio y, repito, impide ver el florecimiento de la buena poesía, o por lo menos de los intentos válidos para escribirla. El internet y sus aliados, el trino o Twitter, el Facebook y el Instagram, etc., buscan reducir el lenguaje al mínimo, llevando el discurso humano a una reducción al absurdo como es el emoticón. Obviamente que todo no es negativo en Internet, y la posibilidad de difusión masiva también facilita nuestro acceso a la gran poesía. Hay páginas admirables en Internet y revistas literarias de alta calidad. A fin de cuentas, creo que la revolución que la tecnología o ciencia cibernética nos trae todavía, está en sus comienzos y es arriesgado dar una opinión concluyente. Lo que es cierto, a mi modo de ver, es que este impresionante cambio social y cultural que trae el internet todavía no ha tocado los centros vitales de la poesía, como si lo logró la ciencia de principios del siglo XX.

3. Para responder a la pregunta (a) debemos volver sobre la premisa de que la poesía no obedece a los progresivos cambios a que nos acostumbra la ciencia en nuestro tiempo, así es posible señalar una corriente grupal surrealista activa hoy en día la cual tiene conexiones íntimas con los surrealistas tradicionales. Los libros antológicos de Floriano Martins, el poeta brasileiro, resume una buena cantidad de poetas surrealistas o de lenguaje surrealista en América Latina que llega hasta hoy. Las agrupaciones barrocas y neobarrocas que se extienden desde el Caribe hasta el Cono Sur tal vez no se deben a un origen común pero si obedecen

a propósitos similares. Los poetas del lenguaje, osados experimentadores, pueden encontrarse desde México hasta Argentina. Las corrientes más tradicionalistas, conservadoras, agrupan también a poetas de norte a sur. Es decir, que si ya no es posible utilizar el concepto de grupo como se usó hasta mediados del siglo XX, esta idea grupal persiste. La excepción más notoria es la del grupo nadaísta colombiano que todavía está activo a pesar de que su origen se remonta a finales de la década del 50. Se puede señalar que la disolución de la idea de grupo viene de la necesidad de afirmación del concepto de “autoría”, es decir, de una afirmación del efecto protagonista del poeta, su búsqueda de una independencia de su persona poética, no tanto del “hablante lírico” sino del escritor mismo ser de carne y hueso que busca ser único, original. Esto origina otro problema, dado que la poesía debe ser “hecha por todos” como señalaba Rimbaud, y la originalidad existe sólo gracias a la recepción de la tradición por parte del poeta. La idea romántica del poeta como ser solitario no existe dentro del poema, ya que la voz del poeta resuena con todas las voces que desde Homero lo acompañan. La pregunta **(b)** suscita de inmediato una inquietante respuesta-pregunta, ¿hay de verdad crítica poética en el mundo hispano actual? Analicemos esta anómala situación. Si bien la crítica académica, producto del trabajo de las universidades, ha mejorado mucho en los últimos años, su labor principal consiste en afirmar la presencia de poetas ya consagrados por el tiempo, explorando con acierto nuevas rutas de análisis y entendimiento. Esta es una labor encomiable que permite explorar los cimientos de la poesía a posteriori. Si nos adentramos en

Góngora podemos de verdad acercarnos a Lezama Lima, si lo hacemos con Quevedo veremos a Borges o a Macedonio Fernández, de Herrera y Reissig y Lugones podemos ir a Vallejo, y así, la crítica académica refuerza nuestro conocimiento de la poesía hispana, afianza el edificio crítico. Sin embargo, si nos desprendemos de este frente de estudio, nos encontramos con una crítica imprecisa, impresionista, favoritista, que ve su salida en las páginas culturales de los periódicos o en las páginas del internet. Esta crítica está escrita principalmente por poetas que ventilan allí sus propios gustos o disgustos. Es una crítica que genera asociaciones poéticas donde priva la amistad y la búsqueda de escalar posiciones dentro de los campos literarios. Es una crítica de intercambios y de ayuda mutua, por lo tanto no puede dejar ver el valor verdadero de un poema o de un libro de poemas. América Latina y España están plagadas de comentaristas de poesía, que buscan el aplauso para sí a través de aplaudir a los otros. Muestra de esto también se puede ver en la proliferación de encuentros de poetas en los festivales literarios, donde el aplauso y elogio es mutuo. Imposible entonces la crítica, ya que si es negativa o intenta serlo, la respuesta será altamente vengativa, cuando no directamente punitiva. Dentro de estos campos literarios la crítica si trata de responder a un juicio imparcial puede ser peligrosa. Este es el problema de una crítica manipulada por los poetas mismos con sus propios intereses. La presencia de críticos que no entren dentro de estas categorías de académicos o poetas es casi inexistente. Dado todo lo anterior, revisar lo que ha pasado en poesía en los últimos 30 años en el mundo hispano es casi imposible si queremos ver un cuadro

imparcial, libre de las ataduras de los poderes literarios. La lucha por los cánones locales, ya sea en España y América Latina, es feroz, ya que en varios países esto incluye puestos de gobierno o becas de estado. Así, la domesticación de los poetas también se traduce en una domesticación de la poesía. Si existe algo que podamos definir como un mapa poético en el mundo hispano no creo que sea posible verlo todavía dada esta situación anómala.

BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS

ESPANHA

1. Los discursos de la posmodernidad en medio de los horizontes epistemológicos de las baumanianas sociedades líquidas donde todo se licua y se transforma a la velocidad de un *click* está provocando que las colectividades occidentales y sus manufacturas culturales se estén viendo asediadas por tejedumbres inquietantes significadas, entre otros motivos, por una comunicación fácil, trivial y simple cada vez más centralizada y dirigida por bloques de poder donde escasea la reflexión profunda y el intercambio dialógico, ideológico y filosófico de entidad. A lado se alzan el eclecticismo y la corrupción de valores culturales sólidos que puedan actuar como fuerzas centrífugas de idearios eficaces capaces de encauzar los rumbos socio-políticos y artístico-culturales reemplazados por las dinámicas del fragmentarismo, del “todo vale”, de la heterodoxia, del hibridismo, de las discontinuidades, de la heterogeneidad de horizontes

creativos y de la iconoclasia y desublimación de la obra de arte. Los productos literarios se enfundan en continentes superficiales y banales más regidos por las reglas del mercantilismo y del márketing publicitario que por su calidad artística o sus alcances estéticos. El valor del objeto literario se ve mediatizado por una economía de mercado conformada en torno a una gran cultura de masas, consumista, dilapidadora, populista, acrítica, fácil de persuadir y dirigida desde distintos estratos hacia el irresponsable consumo de productos sin filtros ni discriminaciones. Lógicamente, todos estos cambios y transformaciones modifican el lenguaje del discurso poético así como sus principios dogmáticos y las poéticas y resortes técnicos o retóricos que las sustentan. Cada cambio de rumbo histórico engendra transformaciones en sus estructuras internas, lingüísticas y conceptuales que afectan a todo el tejido artístico y socio-cultural. En las actuales sociedades tecnológicas se percibe con mayor claridad el reconocimiento de la imposibilidad de valores consensuales, la creciente resignación ante una realidad inaprensible y múltiple, el papel preponderante de la ironía y de las analogías como claves discursivas, las visiones multiformes del mundo o la intensificación de ciertas orientaciones hacia metatextos en cuyo fondo latén nuevas estrategias formales y técnicas rupturistas así como una progresiva radicalización estética y planos referenciales en los que subyacen referentes como los del urbanismo, el dominio tecnológico, el ecofeminismo, lo *queer*, la deshumanización, el erotismo, la antinomia, el experimentalismo y hasta el alejamiento de compromisos sociales y políticos radicales provocados,

entre otros motivos, por el declive de intelectuales orgánicos y críticos engullidos por grupos editoriales o subyugados por corrientes de signo político y financiero. En una sociedad dominada por horizontes tecnocráticos donde lo virtual o lo *fake* está reemplazando a cualquier referente empírico, el lenguaje poético, en el encabalgamiento intersecular y sus inherentes proyecciones hacia el presente, no puede escapar del relativismo cultural absoluto, de la confusión, del fragmentarismo, de las interconexiones e interferencias entre lo culto y lo popular, entre lo diverso y lo disperso, del desvanecimiento de las normas artísticas absolutas y, por tanto, de la elevación de la primacía de la heterogeneidad discursiva como componente representativo. Inmensos en la encrucijada de un ciberespacio ilimitado con estrechas interconexiones colindantes donde se llega a confundir la existencia material con sus simulacros cibernéticos, los textos poéticos se combinan con otros elementos para convertirse en entes multi/transmedia o se enlazan y se bifurcan en hipertextos abiertos sin solución de continuidad. Las nuevas tecnologías han abierto nuevos campos semánticos, figurativos y referenciales en los ejes sintagmáticos y paradigmáticos de la creación en relación con el espacio de la enunciación lírica. El logos se ha visto amplificado por sus interacciones con el ámbito de lo audiovisual, los mapas de bytes y los recintos cibernéticos. Imágenes, vídeos, fotografías, sonidos, música y todo tipo recreaciones filmadas interactúan con el lenguaje en un hibridismo interartístico e interactivo conformado por metatextos en los que convergen y se (con)funden vida real, realidad virtual con sus avatares y ficcionalizaciones y discurso



literario. El lenguaje de la creación ha visto ensanchados sus márgenes como consecuencia de la desterritorialización y de las vastas posibilidades de accesibilidad pero también porque se ha dejado influenciar por la crisis de metarrelatos modernos asumiendo en su seno paradigmas como los de la multiculturalidad, las pluridimensionalidades y los modos transicionales del pensamiento del segundo milenio donde prevalecen los cambios continuos, las incertidumbres, las ambivalencias y las carencias de puntos de referencia estables. A pesar de los cambios que cualquier discurso artístico-cultural sufre en relación con el cronotopo histórico en el que se asienta, la poesía conserva esencias inmanentes a su propia naturaleza genérica. Mantiene hilos indisolubles con la tradición y lo heredado al continuar erigiéndose en voz de la conciencia individual y colectiva y en salvaguarda del lenguaje y del valor taumatúrgico del logos. La poesía prolonga su valor como epifanía esencial para adentrarse en enigmas metafísicos y en cuestiones ontológicas y gnoseológicas que continuarán preocupando al ser humano como individuo autónomo y como sociedad y persistirá en sus introspecciones sobre el propio sujeto enunciador y aquello que lo rodea o (pre)ocupa, es decir, sobre su conciencia de ser y estar en el mundo. La reflexión sobre el lenguaje desde una dimensión estética, envuelta en los ropajes de la ironía, en las dimensiones de las analogías y del simbolismo así como en las ambigüedades y las discontinuidades como técnicas formales, mantiene su fuerza como operación capaz de cambiar el mundo, de trascender los límites temporales y de invitar al viaje de la fascinación por la imaginación y la palabra, a la experiencia

estética y a la reflexión. Además de ensanchar su magnitud como medio para transmitir sentimientos, emociones, experiencias, pensamientos o intuiciones sobre temas universales en permanente transformación tales como el amor, la vida, la muerte, el paso del tiempo, la realidad empírica o etérea, los odios, la soledad, la angustia existencial, lo suprasensible o los deseos, el género poético, bajo el signo del realismo posmoderno aderezado por componentes como la intimidad confesional, el monólogo dramático y anecdotarios biográficos, persiste en explorar los límites del lenguaje y de la enunciación, en resemantizar significantes en busca de nuevos valores expresivos y en indagar en pos de analogías y dicciones referenciales, figurativas y simbólicas que trasciendan las capacidades significativas de la lengua.

2. El nacimiento del hipertexto y el acceso a la red ha obligado a replantear muchos de los paradigmas desde los que se han asentado los cimientos del arte literario afectando a principios esenciales de su entorno como los de autoría, recepción, tipología discursiva, mensaje, medio o canal así como al conjunto de funciones o procedimientos que operan sobre ellos. Teniendo presentes formulaciones teóricas sobre la autoría divulgados desde postulados como los de Bajtín, Barthes o Foucault así como la desacralización cuando no la muerte de la figura del escritor generados desde ámbitos críticos de la posmodernidad, en sentido estricto el concepto de autoría mantiene paradigmas específicos siempre en permanente cambio y revisión aunque se ve mediatizado o condicionado por el uso,

reutilizaciones, fusiones y reelaboraciones que, sobre el texto y su autoría, se efectúan a través de nuevas resemantizaciones de la noción de autor como todas aquellas promocionadas desde operaciones vinculadas al código binario de la red por lo que indisolublemente habría que reformular el concepto de autoría en la actualidad muy alejado de sus primeras significaciones. La red genera hipertextos e interacciones por medio los que la programación binaria está suplantando la creación humana mediante la elaboración de objetos artísticos procesados por máquinas. El concepto de autoría se desvanece. Es desplazado y relevado por códigos artificiales en cuyo seno la dialéctica subyacente se enfoca hacia la discusión sobre la calidad estética del producto y la (des)humanización del objeto artístico. Estaríamos en la antesala de la muerte del escritor. El autor se convierte en eslabón prescindible o en personaje inventado. Más allá de esta simulación y de la aparejada confusión entre autor/creador real o artificial, la red de redes facilita la suplantación, la manipulación de una identidad falsificada con respecto a la autoría y al objeto creado ya que el texto puede ser adulterado generándose una reescritura polifónica a modo de palimpsesto a través del que se puede llegar a perder el control sobre la manufactura propia. El ciberespacio teje telarañas invisibles, universales, etéreas e impersonales que llevan a la descentralización textual y autorial. El hipotexto puede llegar a sufrir suplantación de identidades, apropiación indebidas o sucesivas reescrituras que logran provocar la liquidación del autor y, con ella, la pérdida de control sobre el producto artístico elaborado y de los derechos de autor aparejados con el menoscabo

inherente al oficio y la labor del creador. La relación autor/texto/lector se ve alterada en las nuevas sociedades digitales. Si la generalización del concepto de autoría puede llevarnos a definir como autor a cualquier persona que transmite una creación poética y como lector a cualquier persona que recibe el mensaje lírico, con el cuestionamiento implícito sobre este laxo y frívolo concepto de autoría así como con la volatilidad que los autores sufren en la red, no se debería perder de vista las posibles manipulaciones, recreaciones y alteraciones ejercidas sobre el producto poético en la red. Cualquier texto en el ciberespacio se convierte en objeto inmaterial en una superficie ingobernable e infinita. A su vez, tampoco conviene obviar el hecho de que el universo cibernético ofrece visibilidad y accesibilidad a cualquier creador pero también acarrea peligros ingénitos pues la saturación y la indiscriminación canónica ayudan tanto a dejarse ver como a efectos contrarios. Es indudable que el universo digital permite un mayor acercamiento interpersonal, universalización y acceso a la cultura literaria a la vez que facilita la interacción entre autor, texto y lector al superarse límites espaciales y comunicativos y tener mayor grado de permeabilidad a todo el entramado del tejido literario. Los lectores suelen encontrar mejores vías de contacto con los escritores e incluso tienen mayores viabilidades de interactuar con ellos a través de las posibilidades coyunturales que ofrece la red mediante mecanismos como entrevistas abiertas, chats, correos electrónicos, blogs, páginas webs personales... El creador puede seguir manteniendo su privacidad y/o distancia con respecto a los lectores, pero, para aquellos a quienes les gusta entablar

diálogo y comunicación con sus receptores, la web se ha convertido en ámbito de encuentro e intercomunicación autor/lector. El lector, a su vez, deja de ser un ente pasivo y anónimo reconfortado en la lectura recreativa de la historia de ficción. Se favorece un papel más activo e interactivo del receptor tanto en las posibilidades de acercamiento a los autores como a la hora de explorar los nuevos productos generados a través de entornos informáticos donde se otorga un mayor peso a la interpretación del lector y al proceso de interacción con el texto experiencias que han propiciado una nueva generación de lectores de poesía con intereses diferentes a los trazados desde el mercado editorial. Internet ha pasado a ser agente cultural dinamizador capaz de expandir el texto a cualquier espacio del planeta. Su versatilidad, permeabilidad y sociabilidad contribuye sustantivamente a la democratización del arte literario puesto que cualquier creador tiene la posibilidad de visibilizar su obra mediante la autoedición y prescindir de las estructuras editoriales y de los costes físicos de producción y distribución del producto. Las redes favorecen el desarrollo del pluralismo. Del mismo modo que cualquier ser humano puede acceder al espacio creativo ya como autor o lector superando barreras ideológicas, elitistas, económicas y mercantilistas, cualquier texto puede flanquear los límites materiales establecidos y vencer vetos censores, geográficos y culturales favoreciéndose la existencia de comunidades virtuales, la libertad de expresión autónoma sin cortapisa alguna, el intercambio de creaciones e incluso el desarrollo de la autoría colectiva. Cuestión diferente es el valor artístico y la calidad estética del objeto resultante carente en las más ocasiones de reflexión sobre

el lenguaje y las posibilidades semánticas del logos, adecuación técnica, rigor expresivo, extensión ideológica y filtros cualificadores. Frente a las limitaciones físicas y materiales del libro como objeto manufacturado, la publicación de cualquier texto en la red no solo favorece su accesibilidad, difusión y expansión espacial y temporal sino que puede beneficiarse de interacciones discursivas con sus receptores y con otras modalidades artísticas. La poesía no sólo se ha beneficiado del hibridismo y el fragmentarismo propios de los discursos líricos contemporáneos sino que ha visto ampliarse sus cosmogonías creativas mediante la mixtura pluridisciplinar o la experimentación con las posibilidades del lenguaje en sus dimensiones digitales, representativas, pragmáticas, figurativas y simbólicas así como en el uso de nuevas tipografías, en la combinación entre palabra y todo tipo de recursos visuales o en la propia práctica textual en sus extensiones binarias. No sólo se han visto ampliados los límites de la ciberpoesía y de la poesía visual como modalidades líricas más heterodoxas sino que se han ensanchado los ámbitos de experimentación que la poesía despliega diacrónicamente con los sistemas de significación para generar percepciones distintas y experiencias estéticas novedosas hasta alcanzar a lectores y medios alejados del consumo lírico en tiempos no muy lejanos.

3. En las últimas décadas se mantiene una comunidad literaria que aglutina diferentes generaciones coexistentes en un mismo contexto sociocultural. La pluralidad de tendencias y la falta de perspectiva histórica desde la

que poder vislumbrar horizontes creativos representativos del presente artístico se deslindan como dos de las claves de bóveda del panorama lírico actual. Tiene que mediar cierto intervalo temporal para poder tender agrupamientos o formular caracterizaciones comunitarias bajo las que puedan relacionarse procesos creativos aún en ejecución. A la falta de formulaciones colectivas o de agrupamientos corales estéticos o doctrinales, se suma la ausencia de una voz o voces dominantes o el magisterio de un creador o poeta-guía, de un intelectual proteico y pragmático, capaz de aunar voluntades a la vez que orientar y marcar los rumbos creativos desde particulares formulaciones estéticas, ideológicas y doctrinales. El resultado no puede ser sino el bosquejo de un tapiz poético heterogéneo aleado con múltiples ramificaciones y conformado por una suma de individualidades donde cada poeta no solo aspira a tener singularidad propia y personalidad distintiva sino también a gozar de cierta visibilidad en el entramado de líneas de fuga del horizonte lírico actual. A pesar del aislamiento y de la impronta individualista que trazan discontinuas líneas paralelas en los múltiples itinerarios del género poético, se pueden visibilizar encrucijadas y rasgos concomitantes dentro de la personal introversión de cada creador en una doble dimensión: en relación con un conjunto de prácticas, entrelazamientos dialógicos y coyunturas que, de un modo u otro, ponen en comunicación a unos poetas con otros y por otro lado, en razón del tiempo histórico vivido combinado con el conjunto de parámetros ideológicos y el bagaje socio-político y cultural en el que se inserta. En primer lugar, ante un bosquejo lírico tan frondoso y

misceláneo que dificulta la clarificación y cualificación de textos y autores, se ha producido una eclosión de repertorios antológicos como instrumentos de periodización, agrupamiento y depuración de la trastienda poética y como útiles desde los que abocetar síntesis panorámicas descriptivas. Dejando a un margen los intereses que pueden mediar en la configuración de cualquier floresta colectiva así como las convergencias y divergencias que pueden estar detrás de cualquier proceso selectivo, algunas de ellas ayudan a explicar las fisonomías y directrices del corpus lírico actual así como a ofrecer perspectivas estructurales y reflejos especulares de rasgos genéricos dentro del muestrario autorial seleccionado; sin olvidar que muchas antologías se confeccionan con unas premisas, intereses e intenciones dialécticas y colectivas prefijadas. Al lado de las antologías, menciono aparte merecen las revistas literarias de carácter genérico o aquellas otras vinculadas a un particular colectivo lírico en tanto en cuanto marcan rumbos y caracteres, ya específicos ya colectivos, que contribuyen a deslindar órbitas sobre las que gravitan los misceláneos contornos literarios. En el mismo sentido, debe ser estimada la labor de editoriales, premios literarios y colecciones poéticas que tratan de abrir cauces o marcar pautas desde los forjar una selección natural de calidad con vistas a la configuración del canon, a la estratificación historiográfica y al esclarecimiento de pliegues desde los que trazar marcos referenciales cardinales para el discurso lírico contemporáneo. Para trazar los mapas poéticos con las direcciones artísticas más significativas así como para completar el plano de los itinerarios líricos y los amplios cauces de



manifestaciones divergentes que configuran cualquier panorámica literaria, se podrán articular procedimientos, vinculaciones interpersonales o ejes referenciales que ayuden a hermanar corrientes o colectivos. Junto a las evoluciones ideológicas y transformaciones sociopolíticas de singular relevancia en un específico período histórico ejemplificados en el caso de España en momentos como los de la transición, la movida madrileña de los ochenta, el cambio de milenio, la crisis económica de 2008 o el movimiento 15M como vectores de evolución y conversión, se pueden deslindar otros posibles cauces de agrupamiento en función de fechas de nacimiento, de marcas territoriales o paisanajes geográficos, de formación literaria y educación sentimental, de afinidades electivas y vocaciones programáticas, de reacciones ante lo heredado o lo hegemónico, de cambios en la sensibilidad e ideología o a través de la participación en actos colectivos, en manifiestos o en propuestas técnicas, formales, conceptuales o ideológicas comunes. Orillando la cuantiosa pléyade de antologías, revistas, premios y editoriales, en el atlas literario español de las tres últimas décadas pueden deslindarse filiaciones colectivas como las de la *Generación Nocilla* –también denominada *Afterpop*– o la nueva generación *millennial* y digital de Marwan, Elvira Sastre, Diego Ojeda, Loreto Sesma y *cía*. A estas agrupaciones, podrían añadirse otras muestras como las de la asociación cultural *La bella Varsovia* con un amplio y diversificado conjunto de acciones culturales, la UEPV (Unión de Escritores del País Valenciano) y el colectivo *Alicia Bajo Cero* como ejemplos de propuestas disidentes y críticas con respecto a la corriente lírica dominante o comunidades

literarias como las conformadas en torno a la *Revista Kokoro*, a *Voz vértebra*. *Antología de poesía futura* o a la convocatoria *Poetry Slam Madrid* como ejemplos de la existencia de matrices comunitarias y relaciones colectivas. En definitiva, crítica y críticos continuarán disponiendo de mecanismos estructurales, coyunturas heterogéneas y afinidades electivas con las que vertebrar las líneas directrices de los plurales procesos creativos activos que conviven en un tiempo histórico como el actual con el fin de discriminar y yuxtaponer grupos, propuestas estéticas o comunidades líricas en la espaciosa cartografía de la producción poética contemporánea.

CARLOS PARDO  
ESPANHA

1. Es una pregunta que exige una respuesta mucho más amplia y detallada, pero me voy a limitar a unos pocos aspectos interesantes. Y es que quizá las redes, por ahora, han trastocado algunos elementos que ya existían previamente, e incluso han vivido épocas más arriesgadas. Por ejemplo, han favorecido un tipo de poesía que descansa más en la idea de poema aislado que en el libro. De la misma manera que el single fue primero que el LP y ahora, de nuevo, vivimos tiempos de lanzamientos de canciones por separado, cierta poesía-single se ha visto amplificada por la presencia de las redes sociales. Esto conlleva dos consecuencias formales: la escritura de una poesía de urgencia, simplificada, que descansa menos en el cajón, que se hace para ser vista con inmediatez; y, como

acompañamiento de lo anterior, el abuso de elementos premeditadamente “poéticos”, es decir, de rápido consumo, inflamados de clichés románticos y de autoayuda personal. Una poesía que abusa de la falacia patética para gustar rápidamente, “empatizar” con un lector consumidor. Esto por lo que respecta a la poesía “influencer”, poetas con miles y miles de seguidores, un fenómeno inimaginable hace veinte años. En este sentido, aunque el fenómeno es nuevo, no me parece que los poemas lo sean. De hecho, puede ser quizá la poesía menos interesante en cuanto a “hibridez del lenguaje poético”, por citar la pregunta. En muchos aspectos recuerda al poema que podía aparecer en la prensa del siglo XIX ensalzando las virtudes de una época, una cierta cultura hegemónica. Una poesía de álbum, calendario o carpeta de la que hubieran eliminado su raíz popular.

2. Me parece que la hibridación y reformulación de géneros es una tendencia que culmina en el Romanticismo y mantiene un continuo hasta nuestro presente, aunque no como corriente dominante. Además, quizá venimos de una época especialmente conservadora (años 80/90) en cuanto a lenguajes poéticos hegemónicos. Pero no me parece que algunos conceptos/aspectos como la autoría o la experimentación estén sufriendo una revolución, o puesta en duda, comparable a la de ciertos momentos del siglo XX. Eso, no obstante, no quiere decir que no se haga ahora una poesía interesante y “contemporánea” (en el sentido de encrucijada de temporalidades, de resistencia y anacronismo, que le dan Agamben o Didi Huberman en su

relectura de Nietzsche y Foucault). Pero, por volver a la pregunta anterior, quizá lo que la mediatización y publicación de materiales tiene de más novedoso hoy en día es, formalmente, tremendamente conservador.

3. (a) No, ninguno. La “fragmentación”, si es que es cierta, sería favorable. Yo creo más bien que la poesía ha aceptado su difícil lugar entre lo viejo (se un género anacrónico) y lo nuevo (su perpetua juventud, su alergia al cliché). Y en este sentido, los “poetas” de hoy, por llamarlos de alguna manera, son exploradores y guardianes de estas temporalidades. Trabajan, desde sus diversas perspectivas, en un fin común. Hablar de grupos o generaciones sólo serviría para simplificar las materias de estudio, mentir a los estudiantes.
- (b) Quizá olvidándose de analizar las cuestiones desde marcos teóricos obsoletos, terribles lógicas binarias o reducciones al uno. En este sentido es como si uno paseara por una hermosa colina, a campo abierto, con una gran panorámica del paisaje, distinguiendo cada campanario, fábrica o pequeña ciudad en el horizonte, y se quedara paralizado y dijera: estoy desorientado, no veo la carretera. El crítico no puede echarle la culpa al mundo de no estar trazado en línea recta.

CARLOS RAMÍREZ VUELVAS  
MÉXICO

1. Trataré de responder al mismo tiempo, ambas preguntas. Me parece que en el discurso literario específico que conocemos durante la Modernidad

como poesía, el cambio no es tan radical. La diversidad de expresiones se ha multiplicado con las nuevas herramientas tecnológicas, generando nuevas expresiones difíciles de clasificar con los conceptos de la Ilustración. Evidentemente, son nuevos discursos que tienen otras denominaciones. Como lo ha hecho a lo largo de su propia historia, la Poesía del logos ha incorporado lenguajes a su propia expresión, sin alterar fundamentalmente su propia constitución discursiva. Sin embargo, en el sentido del planteamiento, me gusta reflexionar como poeta en algo muy específico: el uso de la computadora, o los dispositivos de audio, para escribir los poemas. Creo que en ello sí hay un cambio por la relación erótica existente entre el poeta y la escritura, como es perceptible en los poemas escritos a partir del uso de la máquina de escribir. Es una sutileza el percibir el cambio en los ritmos y el aliento de los poemas. En ese sentido, pensaría sólo como ejemplo, en Roberto Bolaño, uno de los primeros autores contemporáneos en reconocer el escribir con el teclado y la pantalla de la computadora, y plantearía la hipótesis de que el ritmo vertiginoso de su escritura se debe al hecho de escribir con esas herramientas. Sin embargo, la obra del mismo escritor nos seduce no por esa sutileza, sino por lo que revela con esa sutileza del hombre y su circunstancia, de los maravillosos hallazgos que nos ofrece su literatura, como ha sido desde los principios del hombre la Poesía.

2. Completamente. Creo que el sistema de la comunicación literaria sí se ha vuelto problemático con la intervención de las nuevas tecnologías

de comunicación, a tal grado que genere la confusión sobre los géneros poéticos que utilizan soportes de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. Insistiría que estas expresiones, pueden denominarse video poemas, o poesía electrónica, o poesía digital, o cualquier otra nomenclatura, sin que participen, evidentemente, en la concepción clásica de Poesía. Sin embargo, es evidente que ante la popularización del uso de las tecnologías de la información, se ha complejizado el sistema de la comunicación literaria, haciéndolo, por lo menos, más amplio y, de alguna forma, más accesible. Eso enriquece al consumidor (ya es muy difícil hablar sólo en términos de lector) de poesía, porque le permite interactuar de manera directa con los discursos poéticos, y apropiarlos de una manera que lo convierte casi de inmediato, en autor. Es muy interesante y muy didáctico, porque permite que un mayor número de personas pueda percibir el proceso de la creación de un poema.

3. Otra vez trataré de responder las dos preguntas en una sola. Creo que la fragmentación continuará, y de alguna forma podría decir que siempre ha existido. La composición de grupos, finalmente, aún existe pero como siempre, corresponden más al modelo de “elecciones/selecciones afectivas”, que a un modelo de discursividad homogéneo. Los grupos forman parte del fenómeno paraliterario de la sociología de la literatura, más que al discurso mismo de la literatura. En todo caso, sólo haría una puntualización a manera de reflexión crítica: las formas adquiridas por la poesía, dependen en efecto del contexto histórico cultural, no del

discurso literario. En este sentido, creo que el papel de la crítica sigue siendo esclarecedora porque tiene la enorme responsabilidad de identificar los valores trascendentales de la poesía, en cualquiera de los grupos y sus formatos. Y la identificación de dichos grupos y formas, depende de un acucioso trabajo de la sociología y la historia literaria, que aún debe mejorar sus herramientas de investigación y de interpretación, para no confundir la posición de la Poesía en el enorme contexto de las expresiones humanas.

CARMEN MEDINA PUERTA  
CATALUNHA, ESPANHA

1. Antes de responder al cuestionario es preciso que haga una breve aclaración. Dado que el cuestionario pretende abarcar un mapa tan extenso como es la poesía de los últimos años escrita en español, he de indicar que mi campo de trabajo abarca principalmente la poesía publicada en España y, particularmente, la de autoría femenina. De este modo, los ejemplos a los que aludiré en mis respuestas únicamente se limitarán al ámbito señalado. En relación a la primera cuestión, uno de los cambios que he observado en el discurso lírico actual, con respecto al de generaciones anteriores, es una mayor inclusión de términos procedentes del inglés como resultado de la expansión de internet. Y, más concretamente, términos coloquiales, así como de herramientas de uso cotidiano. Si bien no es una novedad el empleo de palabras inglesas, ya en los años setenta la generación de los

“novísimos” introducía en sus poemas títulos de películas y canciones americanas, la diferencia es, a mi juicio, que los anglicismos que se han emplean en el discurso lírico son palabras de uso común y relacionadas con herramientas digitales. Un claro ejemplo de discurso lírico lo constituye el poema “Google Calendar me recuerda que estoy ovulando” de *El arrecife de las sirenas* (2017) de Luna Miguel. Asimismo, dentro del discurso lírico de los últimos treinta años destaca una tendencia experimental entre cuyas características más notorias encontramos la ruptura consciente de la gramaticalidad y la sintaxis y la creación de neologismos. Dentro de esta tendencia destacan figuras como Julieta Valero, con obras como *Que concierne* (2015) y *Los tres primeros años* (2019) y Chantal Maillard en libros como *Hilos* (2007) y *Cual menguando* (2019). Tampoco se puede dejar de mencionar, dentro de los modos de experimentación, la constante dislocación de la ortotipografía. Tal como ilustran en España los casos de Lola Nieto, con su libro *Vozánica* (2018) y Berta García Faet en *Los salmos fosforitos* (2017). Sin embargo, no se puede afirmar que esta tendencia experimental tenga una relación directa con la consolidación de la era digital, a pesar de que, de algún modo, los procesadores de textos la hayan podido propiciar. En relación a la segunda cuestión, considero que, a pesar de los rasgos expuestos, en el discurso lírico español sigue existiendo una gran pervivencia de la estética realista y, particularmente, del modelo de la poesía de la experiencia. En ese sentido el discurso lírico continúa siendo muy tradicional. Me explico: en la poesía actual española predomina el empleo de una voz lírica en primera persona que acerca



al lector a sus experiencias más íntimas y vivenciales. Si bien es cierto que han aparecido identidades que en las décadas no habían tenido la libertad de enunciarse como es el caso de la poesía queer o transgénero que abanderan voces como Ángel Néstore, Alana Portero o recientemente Elizabeth Duval; no obstante, de manera general, se observa que el sujeto lírico actual continúa siendo muy monolítico y volcado hacía sí mismo. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en la obra de Luna Miguel o más claramente en una obra como *Matria* (2018) de Raquel Lanseros.

2. En los últimos años se ha producido un regreso al terreno de la oralidad. No es que la gente haya dejado de leer poesía, pero sí que las nuevas tecnologías han propiciado que se escuche más poesía en canales como YouTube, Instagram o Vimeo, en los que los propios poetas se graban recitando su poesía. No obstante, sigue imponiéndose el formato papel. Me explico con un ejemplo clarísimo. En España existen casos tan llamativos como es el de Elvira Sastre, Escandar Algeet o Sara Búho, que se dieron a conocer a través de plataformas virtuales como canales de YouTube o cuentas de Instagram y que consiguieron un número de seguidores exorbitante. Sin embargo, más allá de su éxito en las redes sociales, lo que ha hecho que entren en el panorama literario ha sido que las editoriales apostaran por publicar sus obras. Además de haber obtenido, a posteriori, galardones literarios prestigiosos en España, como sucedió en el caso de Elvira Sastre, quien se alzó ganadora en 2019 del premio de narrativa “Biblioteca Breve” de la editorial Seix Barral con su primera novela, titulada *Días sin ti*. De

manera que, si bien entraron al panorama literario a través de un circuito “digital”, finalmente la comercialización de sus obras se ha producido por la vía tradicional de la industria editorial. En ese sentido, considero que la poesía impresa sigue siendo sinónimo de canonización en el mundo de la cultura. Y viceversa, hay poetas como Sara Torres o Luna Miguel, por ejemplo, que son muy activas en internet y que difunden su obra en *Streaming*, pero que, sin embargo, toda esta difusión va orientada a la promoción de su libro que ha sido publicado en formato papel. En este sentido, el caso de Ángelo Néstore es muy representativo. Además de haber ganado los premios de poesía Hiperión, en 2017 y Emilio Prados, en 2019, cuyo beneficio más importante fue la publicación de sus obras, *Actos impuros* y *Hágase mi voluntad*, en editoriales de poesía de primer orden en España como son Hiperión y Pre-textos, recientemente ha creado su propia editorial de poesía, Letraversal. Con lo cual trato de evidenciar que, si bien el medio virtual ha incrementado, indudablemente, la difusión de la poesía, y especialmente, entre un público joven; no obstante, el libro impreso sigue siendo el único canal que permite una consagración oficial. Con todo, cabe destacar el auge que ha experimentado la aparición de expresiones híbridas emparentadas con el videoarte, como son la poesía interactiva, la poesía visual o la poesía transmedia, aunque realmente son propuestas que ocupan una posición marginal en el panorama poético. En España esta vertiente está representada por la escritora Belén Gache y su obra *Word Toys* (véase <http://belengache.net/wordtoys/index.htm>). Y también podemos destacar el proyecto *Prensado en frío* que lanzó la

poeta Miriam Reyes en 2011 a través de la plataforma de Facebook y que en 2016 editó en formato papel. En última instancia, con respecto al tema de la autoría, considero que, a excepción de algún caso anecdótico como por ejemplo el poema viral de Ben Clark (véase [https://elpais.com/cultura/2019/11/02/actualidad/1572709543\\_864221.html](https://elpais.com/cultura/2019/11/02/actualidad/1572709543_864221.html)), la figura del poeta en la actualidad está más viva que nunca.

3. Sí, considero que, pese a la globalización y al indudable proceso de homogeneización del sujeto contemporáneo en el mundo actual, mediado en gran parte por las nuevas tecnologías, perviven rasgos idiosincráticos de cada cultura y, sobre todo, cuestiones históricas, sociales y políticas que se plasman en los discursos poéticos, lo cual lleva a emparentar a los poetas que están produciendo su obra en un país determinado, en una lengua o en una cultura. Por ejemplo, en el caso de España, en los últimos años se puede contemplar la proliferación de manifestaciones artísticas en las otras lenguas del Estado español, como son el catalán, el gallego y el euskera. Muchos de estos poetas están en contacto entre sí, se influyen y vienen a representar, en cierto modo, una cosmovisión propia que viene mediada por la propia estructura de la lengua, con lo cual sí podría hablarse de grupos. Y con respecto a la poesía escrita en español, podemos constatar cómo ciertos procesos internos del país o de la cultura marcan no solo los temas, sino incluso la construcción de la voz. Un ejemplo de ello sería en el contexto de la España post-crisis la aparición de una serie de poetas que tratan las consecuencias que ha

dejado la depresión económica en sus vidas y la ruptura que se produjo con respecto a su horizonte de expectativas. En este sentido, observamos no solo una serie de problemáticas comunes, sino también una voz lírica en primera persona tendente al empleo de un tono irónico y, al mismo tiempo, desazonador. Entre otros ejemplos cabe destacar a la poeta Érika Martínez en un poema tan elocuente como “La casa encima” de *El falso techo* hasta el recentísimo texto “Hijos de la bonanza” de Rocío Acebal. Aunque tampoco podemos dejar de mencionar a otros tantos que, en mayor o menor medida, han radiografiado este panorama como son Laura Casielles, David Castelo, Ben Clark, Francisco Chamorro, Carlos Catena Cózar y Vicente Monroy. Con esto quiero decir que, a mi juicio, no existen poéticas individuales flotando, sino que, aunque no se creen “grupos poéticos” de manera consciente, el contexto, el país y de manera más amplia, la lengua y la cultura compartida hacen que se puedan encontrar rasgos comunes.

CARMEN OLLÉ  
PERU

1. Mucha gente tiene acceso a Internet y la posibilidad de leer pesía de todas partes del mundo, es un motivo inspirador para que se disparen los deseos de escribir sus emociones y sentimientos, pero hay un inconveniente: la mayoría piensa que puede dar el salto y escribir “bien” sin encontrar su propia voz y estilo, algo que suele tomar años. De otro lado, la

proliferación de talleres de escritura creativa y escritores que editan sus trabajos -un medio de sustento- les hace creer que la escritura poética es fácil de alcanzar, se mienten por lo general a sí mismos. Aunque también hay quienes se descubren en estos talleres y son buenos versificadores, llegando incluso a ser excelentes poetas hombres o mujeres. Es el caso de los enfermos psiquiátricos, quienes tienen un universo oscuro que sale a flote con la poesía guiados siempre por un profesor. En cuanto a cómo ha cambiado el lenguaje poético, hay diversas tendencias. Aún continúan lo que pretenden ser crípticos a ultranza, pues piensan que la poesía no debe entenderse ni ser coloquial, pero la música cantada, el rock, el rap, etc. influyen en los nuevos estilos. la parodia está en alza, tomar temas clásicos para darles la vuelta, o “reciclarlos” es un modo de innovar, el rap entre los jóvenes de extracción popular, por ejemplo, quienes suben a los buses a cantar por unas monedas son los juglares trashumantes del siglo XXI. En los años ochenta del siglo pasado surgió una poesía escrita por mujeres muy potente, probablemente bajo el impulso de una visión más independiente y contestataria de las mismas chicas, la mayoría universitaria, esta poesía tomaba algunas recetas del rock de los ochenta, música de Patty Smith por ejemplo y David Bowie. Con el cambio de siglo, la poesía utiliza formatos virtuales y la fotografía, así como la pintura para hacer híbridos interesantes, trabajar la fotografía con textos poéticos, sin necesidad de ilustrarla, sino haciendo una especie de simbiosis es algo que se está usando mucho, al igual que la poesía en videos. En cuanto a los rasgos que persisten con el discurso anterior, creo que tiene que ver

más con la necesidad de expresar un mundo interior perturbado, muchas veces con tendencias autodestructivas, que no se diferencian mucho de la poesía expresionista alemana ni la extremista de Silvia Plath, pero también hay ciclos: épocas en que la lírica se vuelve más hermética y esencialista, parca, con economía del lenguaje y hay otros en que lo confesional, la inflación en el lenguaje conversacional se desborda. No hay una sola manera de escribir, en la sociedad subsisten muchos estilos, el popular, el cultista, el musical, el poeta peruano Rodolfo Hinostroza decía que la poesía peruana se parecía a la cocina limeña: fusiona todos los estilos. Y creo que es una frase acertada.

2. En la primera pregunta ponía el ejemplo del trabajo poético sobre la base de otras artes, pinturas, fotografías. Si se trabaja sobre ese soporte como hacen algunos poetas con pinturas de la Belle Epoque por ejemplo, o cuando le das otro final a un texto literario, la pregunta clave es quién es el autor o autora, aunque la mayoría de las veces esos trabajos se hacen con obras de creadores ya fallecidos. No creo que haya algo ilegal ni irrespetuoso si se nombra la fuente o al creador original, en ese caso el producto es un híbrido o una fusión, se hace en la música también, música clásica que sirve de base para ritmos modernos o populares. En resumen la libertad para la creación artística a través de la tecnología permite alcanzar el producto final sin invertir años de aprendizaje, a cambio lo que está en juego es la habilidad para innovar y la imaginación. La idea del cadáver exquisito de los surrealistas y la frase de Lautréamont: “la poesía debe ser

hecha por todos, es un precedente de estos tiempos. En cuanto a la autoría en sí misma, hay poetas hombres y mujeres que publican sus obras sin sus créditos, y otros que prefieren publicar anónimamente. No creo que una golondrina haga verano, estamos lejos de volver a épocas pasadas, de antes de Cristo, donde la imagen del artista no interesaba como ahora. Tal vez sea una manera, otra, de llamar la atención, para luego dar el golpe.

3. No creo que se pueda pensar en una poesía de alcances épicos, en el sentido de literatura del todo; aunque algunos autores sobre todo varones así lo piensan, en el caso peruano la idea de la poesía integral del grupo Hora Zero o la de Pablo Guevara con su poema-río “Colisión”. La individualización, el intimismo, lo confesional –para no llamarlo fragmentación pues me parece un término poco acertado- se debe a que la gente o los creadores de poesía necesitan verse a sí mismos en sus poemas, al mismo tiempo que ese universo privado ya no lo es, pues pasa a ser público, la privacidad ha quedado desmarcada con la tecnología. En todo ello, la crítica tiene un papel decisivo pues influye en el canon, pero este no dura mucho gracias a los cambios vertiginosos que atraviesa nuestra época. Incluso después de esta pandemia del Covid-19 la percepción del arte en general será distinta, ¿por qué? Porque la vida ahora pende de un hilo y los temas que estaban de moda como las preguntas existenciales tomarán distintos caminos, habría que dar un vistazo a las obras que se escribieron después de la peste negra en la Edad Media, en Europa, para darnos cuenta de cómo marca todo esto en nuestra obra lírica y

narrativa. La crítica no debe ser ni manipuladora ni sinuosa, debe seguir los caminos que llevan a las gentes a sobrevivir cantando, escribiendo, bailando, haciendo música, y debe hacerlo desde una plataforma libre de prejuicios y de compartimentos estancos, es decir dejar los prejuicios ante la alta cultura y la cultura de masas, pues ambas se retroalimentan.

CHRISTIAN ANWANDTER, JORGE CID, MARTINA BORTIGNON

CHILE

1. Creo que podría hacerse una distinción entre cierta producción poética que se sirve de internet como medio de difusión de estéticas diversas, sin necesariamente problematizar el nuevo soporte, y otra producción que ha comenzado a indagar en el terreno de lo digital y de internet como un medio y soporte que necesariamente tiene un impacto en la discursividad misma de lo poético. Del mismo modo, la web también ha servido como herramienta de visibilización para la figura de autores de distintas corrientes. Esta ampliación del campo de terreno de las estrategias autorales no viene sin complicaciones, en la medida en que obliga a asociar estéticas a figuras autorales que operan en una economía de la atención donde son, finalmente, instrumentalizados por la generación de data. Si bien es cierto que las redes sociales han permitido la creación de diversas comunidades vinculadas en torno a la poesía, queda pendiente todavía darle una coherencia política a la participación en un espacio gobernado por la lógica de los algoritmos y que depende de un código



que rara vez los usuarios conocen efectivamente. Personalmente, considero cada vez más necesario problematizar los soportes digitales en lo que solemos identificar como discursos poéticos. En primer lugar porque nuestras prácticas de lectura y escritura ocurren en gran medida en estos soportes. En segundo lugar porque el surgimiento de la economía de la atención implica una subordinación de la cognición a una relación de dependencia con respecto a plataformas en que el contenido mismo de lo publicado no es lo sustancial. De cierta manera la escritura se vuelve ingenua si no es capaz de dar cuenta de sus condiciones de inteligibilidad. Y es eso justamente lo que el compartir poesía a través de Internet pone en riesgo. Estimula una relación desfasada con la poesía, instalada de facto en una cultura digital que no logra aprehender, comprender ni criticar. Por eso, me parecen especialmente pertinentes hoy en día las propuestas de ciertos autores que problematizan la relación de la escritura con lo digital, por un lado, y el funcionamiento de la figura autorial en las redes sociales, por otro. Daré dos ejemplos, dentro de otros que se podrían mencionar. Carlos Cociña, con *Plagio del afecto*, fue publicando diversas apropiaciones de textos científicos y de diversas fuentes en su sitio poesáceros, utilizando este soporte para dar lugar a una exploración en torno a los límites de la enunciación subjetiva e impersonal. Luego, publicó una versión impresa de este proyecto. Pero en este caso, no se trata tan solo de un traslado de poemas de un soporte a otro, sino que en cada caso hay un pensamiento del soporte que se acompaña de un pensamiento del poema. La estructura es resultado de esa reflexión y búsqueda. Es

imposible entonces disociar versión digital e impresa. Funcionan como dos extensiones complementarias, un discurso poético que se manifiesta en medios distintos, y a medida que emerge en esos medios, se produce a través del contacto con la escritura una búsqueda formal que implica pensar y visibilizar esos soportes en sus limitaciones y posibilidades. El segundo ejemplo que me gustaría dar es el del poeta Felipe Cussen, que junto con una serie de publicaciones digitales e impresas de poesía conceptual, mantiene una activa presencia en redes sociales (Instagram, Facebook sobre todo), realizando un ejercicio auto-paródico frente a la figura del vate. El descarado narcisismo del poeta Felipe Cussen, en tanto que figura autoral, ironiza constantemente sobre el nulo interés y relevancia que su figura tiene en diversos ámbitos de la sociedad. Al mismo tiempo, se muestra constantemente atraído por el mundo de la farándula y del espectáculo, que pareciera ser un movimiento contradictorio dado el poco interés que esos mismos sectores muestran en la poesía conceptual en particular y en la poesía y la literatura en general. La aparición en redes sociales no es así un ejercicio ingenuo, que de alguna manera opera sin conciencia de las lógicas que estructuran las interacciones en redes sociales, sino que las subraya hasta la caricatura, mostrando así su relación con el vacío. En el fondo, Cussen, al exagerar el exhibicionismo de la figura de poeta en las redes sociales, no hace más que subrayar el desfase que existe entre los discursos poéticos, demasiado alejados de las mayorías y lo que las mueve, y la cultura digital que opera como punto de encuentro y división para distintos grupos.

2. Ante la pregunta por el impacto de las nuevas tecnologías en el ámbito de la creación y la difusión poética, lo primero es constatar las modificaciones y nuevas fronteras sensibles del uso del lenguaje poético en redes sociales en el marco de procesos sociopolíticos de gran relevancia que se viven hoy en Chile, leídos como el resultado de 30 años de creciente injusticia social y pauperización de la población. Todo lo anterior ha redundado en el plano literario en nuevos coeficientes de desestabilización de las lógicas de género y de sus soportes de socialización. En este sentido, me interesa destacar el gran dinamismo que ha tenido para el pensamiento poético, en términos de hallazgos de sonido, sentido y consistencia política —muchas veces en diálogo con imágenes— la proliferación del meme, suerte de haikú contingente, rápidamente viralizable, informativo y sintético; de efecto risible, cáustico o dramático sobre eventos de actualidad, con altísimo potencial de impacto en redes sociales y, consecuentemente, en el debate público. Esta expresión puede ser considerada, desde un punto de vista abierto y ajeno a miradas normativas, poesía en correlato intenso con las urgencias de la manifestación callejera en el contexto del llamado estallido social chileno, contexto en el que las pancartas que colorean las multitudinarias manifestaciones han adecuado sus lemas a la estética meme convirtiéndose en un verdadero carnaval de sonido y sentido en el que la generatividad léxica y poética campea en intenso diálogo con la tradición literaria bajo la forma de apropiaciones y reformulaciones tales como “Me gusta cuando votas porque estás como ausente”, “Me gustas democracia, pero estás como ausente”, “Al gobierno le gusta cuando

callas porque estás como ausente”, “Neruda, cállate tú”. Así también en diálogo con la reflexión de género: “Sal de Ítaca Penélope, el mar también es tuyo”, “Chile despertó y es mujer”. También desde la óptica del afecto transformador “Nos sembraron miedo, nos salieron alas”, “Nos quitaron tanto que nos quitaron el miedo”. Durante los últimos meses de 2019 y con posterioridad al 18 de octubre, se pudo ver en el frontis de la Biblioteca Nacional ubicada en plena Alameda Bernardo O’Higgins (ruta habitual de las manifestaciones camino del Palacio de Gobierno La Moneda) un gran lienzo que indicaba “La poesía está en la calle”. De esta forma, la institución pública de mayor relevancia respecto de la salvaguarda y promoción del acervo bibliográfico nacional, cerrada y tapiada a causa de los enfrentamientos derivados de la brutal represión policial, parecía decir: la poesía no está dentro de mí, ni en mis anaqueles, ni en mis salas repletas de libros de poesía: la poesía está fuera, la poesía está en la calle, la poesía son ustedes que transitan por esta avenida guiados por su apetencia de justicia: la poesía son sus ideales. Esa biblioteca añosa de gruesos muros rematados por escalinatas erguidas en mármol de carrara y grandes lámparas de lágrimas fue testigo del desfile de pancartas llenas de poesía con versos que daban cuenta de la manifestación y de su desesperación, verdadera catarsis: manar de afectos y de cuerpos que ni las balas de la policía vaciándoles los ojos lograba amilanar. Fotografías de estas pancartas con estas frases llenas de la poesía de la calle fueron viralizadas por redes sociales, así Instagram, así Facebook, así Twitter fueron textil hilvanado de poesía. Esta ida y vuelta entre meme y pancarta, atizadas de caceroleo,

constituye, a mi modo de ver, un diálogo nutricional entre los lenguajes visual-tecnológico y poético, cuya brevedad y asertividad prefiguran el flash o el pantallazo que las salva de su coloquial evanescencia. Nunca la poesía pudo tanto como ésta que se cristaliza ahora en frases de denuncia contra el patriarcado, contra el capitalismo sin freno y la politiquería a merced de sus financistas.

3. Una manera de abordar esta pregunta es contextualizando la producción poética respecto a la realidad desde la que brota y hacia la que se dirige. En el ámbito chileno, en los últimos treinta años se asiste a un conjunto de directrices en el discurso poético que, si bien no renuncian a su peculiaridad temática y estilística, tienden a converger en los términos de la realidad que pretenden atender. Es decir, la sociabilidad y conexión, tanto presencial como virtual, que caracterizan la práctica cultural contemporánea en un horizonte planetario, no impiden que los poetas se sientan interpelados por las problemáticas de su entorno concreto y las visibilicen en su poesía. Para el caso chileno, podríamos decir que el reciente estallido social de octubre de 2019 y las respuestas más contundentes de la comunidad mapuche frente a la constante represión en la Araucanía a mediados de 2020 han evidenciado por lo menos dos nudos del “inconsciente manifiesto” de la sociedad chilena que la poesía anunciaba desde hace décadas: la desigualdad social conjugada con la marginación urbanística, por un lado, y la política racista y etnocida contra el pueblo mapuche, por el otro. Autores como Yanko González,

Gladys González, Juan Carreño, para el caso de la marginalidad social urbana, y David Añiñir, Ivonne Coñuecar y Daniela Catrileo, para el caso de la poesía mapuche urbana en tensión con el ambiente natural, todos y todas poetas de las promociones de los años 90 y 2000, visualizan en sus poéticas la convergencia de múltiples factores de marginalización hacia el reconocimiento de que “es injusta y violenta la constante desprotección y desigualdad en la que te sabes consciente”, según lo recalcan las palabras de Ivonne Coñuecar en una entrevista online. De esta manera, los poetas representan la avanzada de ese “despertar” que ha caracterizado los últimos meses en Chile; es por eso que nos parece imprescindible, ingresando a los años 20 del nuevo milenio, seguir leyendo las agendas y agencias poéticas en los cruces que puedan surgir entre la creación y la realidad social de un determinado país, reflexionando paralelamente sobre su trascendencia y posibles paralelismos con otras experiencias similares a nivel continental y mundial. En esta óptica, no consideramos que el presente esté marcado por una dispersión de los discursos sino que por su convergencia, la que incluye también el diálogo con otras artes, formas de expresión y espacios de agregación. Es el caso del poeta Juan Carreño (1996), quien en sus libros de poesía, como *Compro ferro* (2007) y *Bomba de bencina* (2012), algunos de ellos auto-editados en un inicio, apuesta por sustraer los espacios, sujetos y comunidades por él poetizados del cliché asociado a la marginalidad y retuerce el significante de la palabra contra sí mismo, de manera de vaciarlo y exponer al lector a un modo inédito –por supuesto incómodo– de escucha de las voces que susurran o claman en y

desde la “periferia”. Carreño ha sido impulsor e integrante de la Escuela Popular de Cine y de FECISO, Festival de Cine Social y Antisocial, con los que realizó también una película. Asimismo, últimamente colabora con colectivos de muralistas y grafiteros, experimentando con la fórmula del cómic para reinventar la imagen de las poblaciones por medio del concepto de “neozona”. Carreño valora los espacios en donde convergen formas de arte distintas, generando una experiencia colectiva, aunque está consciente de lo que implica el juego de las filiaciones –es decir de que en la creación artística como en otros ámbitos se configura un “personaje”– y de que es necesario “respirar antes de ponerse a teclear”, como lo declaró en una entrevista personal por teléfono –es decir que se debe dar espacio a una distancia e independencia de mirada, irrenunciable para la calidad del discurso poético. Otro ejemplo de que la originalidad de las distintas voces poéticas en Chile no constituye impedimento para que haya convergencia y afinidad entre las propuestas, y que estas se muevan en diversos niveles a la vez, es el caso de la performer y poeta Daniela Catrileo (1987). Esta poeta se inscribe tanto en el ámbito mapuche como en el urbano y feminista, encontrándose incluida, por ejemplo, en la página [escritoresindigenas.cl](http://escritoresindigenas.cl) financiado con fondos estatales por medio del Fondart, respecto a la que comparte la afiliación respecto a la poesía mapuche y el diálogo con otras generaciones de escritores y escritoras mapuche, como viéndose involucrada en el colectivo y editorial mapuche feminista Rangitūlewfū. En uno de los poemas desde su poemario *Guerra florida* (2018), escenifica a una joven coetánea describiéndola

como “pájara champurria a la deriva” que “tiene ataques existenciales y le gustaría leer algo que no fuese un calendario” y “no quiere ser un ancestro”, de esta manera complejizando y acercando a las fisuras del presente la indigenidad del continente. Frente a este diagnóstico, creemos que la crítica podría jugar precisamente a “desorientarse”, desenganchándose de la tentación de inscribirse en una compartimentación predispuesta por los “estudios de x, y, z”, de filiación muchas veces norteamericana. La crítica podría lanzarse, por así decirlo, a la intemperie del pensamiento y de la pasión, apostando por una mirada más directa y adherente a las dinámicas de intercambio y fusión de modalidades artísticas, así como a la reconfiguración constante de las identidades y de las reivindicaciones sociales y políticas; derivando, en lo posible, de los fenómenos observados y participados mismos las categorías para investigarlos; y reconfigurando las metodologías y los interlocutores.

CINTIA SCHWANTES

BRASIL

1. Acho que o uso dos recursos da internet ainda é bastante incipiente – talvez os poetas tenham menos trânsito com a tecnologia e quem domina esses recursos tenham menos veia poética. As tentativas que tenho visto se prendem a uma forma poética que implica majoritariamente em espalhar algumas rimas, com pouca atenção à métrica e acrescentar efeitos como neve caindo, vento agitando os cabelos de uma imagem de



mulher, um som de fundo que pode ser música ou som de ondas. Há pouca interpenetração das linguagens. O exemplo mais bem sucedido são os *slams*, onde o texto poético ganha som e performance, graças à possibilidade de filmar e gravar o poema enquanto ele é recitado. Essa possibilidade, provavelmente agregada à origem do gênero na oralidade, já está provocando modificações na forma como são utilizados recursos como rima, ritmo e métrica.

2. O conceito de autoria ganhou força e materialidade – o autor deixa de ser, para o senso comum, uma entidade e se torna alguém com quem é possível trocar mensagens – e a comunicação também se torna mais casual, uma vez que não depende apenas da leitura e interpretação da obra literária, mas ganha pessoalidade. Quanto aos outros tópicos, novamente, ainda é preciso construir uma linguagem que de fato utilize os recursos que a tecnologia pode oferecer ao texto poético. Ela, de fato, está no processo de ser construída.
3. Assim como outros grupos na rede, os grupos de poetas também se agregam. Um dos elementos agregadores são as questões de identidade. Um grupo como o Cave Canem, que publica exclusivamente poetas negros, pode abrigar estéticas diferentes, mas há um elemento que os une e que transparece no texto enquanto lugar de fala. O mesmo vale para o *slam*, onde os poetas se unem em torno das lutas partilhadas, das dores partilhadas. A organização de poetas em grupos ou gerações, de fato, se

torna mais evidente, dado que se pode distinguir com certa facilidade quem é nativo digital e quem não é.

DANIEL SAMOILOVICH  
ARGENTINA

1. Sinceramente, no veo aún el punto de entrada de las tecnologías digitales en el discurso poético... ni siquiera como tema, que sería lo más trivial; ni hablar de la construcción, la gramática del poema. Hay que entender, me parece, que la entrada de lo nuevo en el arte nunca ha sido algo automático. Es comprensible que los cientistas sociales se hayan lanzado en masa sobre el asunto, siendo que las novedades en la vida social son su especialidad y su oficio; muchos filósofos han ido también a lo mismo, convencidos, al parecer, de que deben dar actualidad a su discurso. La poesía es otra cosa: divaga, más que razona; toma su objeto por asalto, no atendiendo a la moda o la necesidad de gustar o a los estímulos académicos que pudiera haber para elegir un tema... ahora, eso sí, cuando los poetas se ponen a decir algo, a menudo lo hacen más certeramente que otros (Platón no les negaba esto, sólo afirmaba que jugaban con trampa porque las Musas les soplaban lo que tenían que decir). Un ejemplo de acierto poético: la prensa periódica existe, en forma industrial y masiva, desde el segundo tercio del siglo XIX; su entrada en el discurso de la poesía, en cambio, hay que datarla seis o siete décadas después, en 1913, cuando Guillaume Apollinaire publica *Alcools*, el primer libro en que los periódicos aparecen,

no sólo como tema, sino suscitando una manera de escribir y pensar la poesía; a la vez, poemas como “Zone” implican una mirada asombrada e inteligente –quizás la más inteligente de entonces– de lo nuevo, de esa presencia misteriosa de textos en la calle, redefiniendo la calle, un raro mundo nuevo poblado de solitarios viandantes; o sea, el poeta, de un solo golpe, renueva su instrumento e ilumina el universo (¿muy pretenciosa afirmación? Es que creo en ella firmemente...). Un poco más todavía tomó la aparición del *Ulysses* de Joyce, con ese capítulo alucinante armado en secciones tituladas como si se tratara de noticias de periódico; rebusco en mi memoria y no encuentro que nadie haya hecho algo así en una novela antes. Bien, si aquello tomó unos setenta años u ochenta años, démosle ahora un poco de tiempo a la poesía para pensar la cosa; desde luego sería sencillo meter teléfonos celulares en un poema, pero todavía tendría que ser algo más que un guiño, tendría que ser un buen poema... Y más allá del tema, no he visto aún que el mecanismo constructivo de un hilo de WhatsApp entrara con sentido en un poema, y que la inmediatez (y aún la tontería) de la comunicación en las redes rindiera en poesía algún fruto de belleza y significación. Se confunde a veces, pienso, la novedad de los medios con la novedad de los conceptos, y entonces no se entiende ni valora adecuadamente una cosa ni la otra. Les doy un ejemplo de lo que quiero decir: hacia 1988 Apple empezó a dotar a todas sus computadoras Mac de una aplicación gratuita que permitía crear con bastante simplicidad hipervínculos entre distintos documentos alojados dentro del disco duro de la computadora; fue uno de esos meandros raros

de la historia de la tecnología que alguna vez deberían ser estudiados, porque Apple le puso mucha ficha a aquella aplicación, HyperCard, y el lenguaje de programación ligado a ella, el HyperTalk, sin que nadie supiera bien para qué servían. Bueno, sí, servían para un montón de cosas, pero ninguna de ellas muy interesante en términos de negocios. La idea de los hipervínculos era una idea genial que en rigor sólo se tornó comercial cuando éstos pudieron establecerse no entre documentos de una misma computadora sino entre elementos en diversas computadoras, o sea, con la World Wide Web; la cual, por otra parte, se desarrolló completamente al margen de HyperCard. Bueno, así fue que durante cuatro o cinco años tuvimos, gratis, un instrumento poderoso y excitante pero inútil... vale decir, una gran oportunidad poética. Efectivamente, por esos años una amiga, Ximena May, diseñó en HyperCard una suerte de constelación de versos o fragmentos de versos dispersos en la pantalla; la pantalla se proyectaban sobre una pared, y tocando con un cursor cualquier verso se abría paso a otra pantalla con otros versos. En las presentaciones que hizo Ximena del poema algunos de los asistentes eran invitados a elegir un camino en aquel laberinto; lógicamente, ningún camino era igual a otro y por tanto los poemas que surgían eran diferentes, aunque algún ejecutante un poco torpe podía caer en un *loop* del que le costaba salir. Estaba muy bien, pero la propia Ximena sabía que aquello era un desarrollo por nuevos medios de lo que había hecho Raymond Queneau con una herramienta puramente mecánica en sus *Cent mille milliards de poèmes*, un libro de 1961 armado con tiritas que se combinan formando millones de poemas

diferentes... y aún, si se quiere, lo que hizo Cortázar de un modo un poco más desvaído en *Rayuela*... o, yendo más lejos aún, lo que pasaba con cierto poema grabado en una tumba griega que Platón (¡otra vez Platón!) cita como ejemplo de disparate en el *Fedón*, comparándolo a los discursos de los sofistas cuyas partes juzgaba intercambiables, lo cual demostraba a su entender que no tenían ningún sentido. Fíjense que la idea combinatoria es bien antigua, lo que cambian son los medios, pero sobre todo lo que cambia es la valoración de lo combinatorio: lo que para Queneau y Ximena es juego, sueño y libertad, para Platón es una demostración de que estamos ante una pieza de *bullshit*... Entonces: ¿cuál es el cambio importante, el instrumental o el ideológico? ¿No les parece que hay un encandilamiento excesivo con el primero y una incomprensión o dificultad para pensar el segundo? En cuanto a la hibridez, su pregunta invita a pensar en algo más amplio que las tecnologías digitales... Bueno, la poesía ha estado desde sus orígenes ligada a la música y el recitado, que hoy llamaríamos un arte performativa... de hecho nació como recitado, eventualmente acompañado de algún instrumento, y recién después se escribió... O sea, la poesía es desde su nacimiento un arte híbrida, entre el sonido y el sentido... bueno, de hecho el lenguaje mismo está transido por esa hibridez. Por otra parte, en algunas *cantigas de amigo*, coplas y romances de los siglos XIV y XV tenemos quizás los más altos logros de la poesía gallega y castellana... helàs, posiblemente inalcanzables en lirismo, precisión, belleza verbal e imaginativa... A esta hibridez originaria, se agrega, desde el nacimiento de la escritura, la dimensión gráfica del poema, más explotada en Oriente

que en Occidente. Sobre hibridaciones más modernas de la poesía, les he comentado mi opinión más arriba: ¡ni siquiera con el cine, que ya tiene unos 130 años de edad, se han hecho más que unos pocos experimentos de interpenetración de lenguajes! Digamos de paso que el cine fue cooptado muy tempranamente por la narrativa, y aún parece sometido a ella... yo sospecho que aún no ha desarrollado a fondo sus posibilidades poéticas y visuales, que en sus comienzos parecieron tan obvias... o sea, que es él mismo un arte en pañales...

2. Acá sí, en el terreno de la difusión, tenemos una revolución completa, ¿verdad? Durante 25 años, entre 1986 y 2011, participé con un grupo de amigos poetas en una aventura que se llamó *Diario de Poesía*, un periódico trimestral que se vendía en kioscos de revistas de Argentina, Uruguay y, durante un período, Chile. En los últimos diez o doce de esos 25 años, el *Diario* coexistió con el avance de internet y el correo electrónico, y luego los blogs y las publicaciones digitales; yo pondría en la cuenta de las novedades incluso el abaratamiento de las comunicaciones telefónicas. Este surgimiento aportó al *Diario de Poesía* muchas posibilidades y desafíos prácticos; sería largo enumerarlos todos, baste decir que por un lado permitió una comunicación infinitamente más fluida con creadores de todo el mundo, para conseguir colaboraciones y permisos (un dossier dedicado a Virgilio Piñera, por ejemplo, se elaboró entre 1998 y 1999 en buena parte vía mail, teléfono y fax –¿se acuerdan del fax? – entre Habana, São Paulo y Buenos Aires, más ocasionales consultas a Cabrera Infante

en Londres y Juan Goytisolo en Argel). Por otro lado, el periódico buscó una complementación operativa con las publicaciones digitales: desde un inicio había tenido una agenda donde se comentaban libros, librerías y revistas, y esa agenda se extendió al mundo de la red. La red fue desde el principio y sigue siendo un espléndido batiburrillo de iniciativas excelentes y basura pura y dura, mal copiada, mal redactada e inexacta, con algunos escalones intermedios. La función de relevar, criticar y recomendar lo mejor que encontrábamos por ahí nos pareció que podía ser útil para nuestros lectores, y lo hicimos lo mejor que pudimos. La publicación, finalmente, no se cerró ante la presión del mundo digital, con el que íbamos hallando el modo de coexistir, sino porque... bueno, sería largo de contar, toda cosa existe en el tiempo y un cuarto de siglo es bastante tiempo, ¿verdad? Ahora bien, todas estas preocupaciones fueron, insisto, de índole práctica. Reflexionar sobre “autoría” o “comunicación” no estaba en mi ánimo cuando fui editor, y menos lo está ahora que no lo soy, sólo lector y poeta. Como lector, sigo prefiriendo los libros impresos... Uso la web como una herramienta, para comprar libros o para bajar alguna cosa que me interesa, en cuyo caso la imprimo... si no, me parece que no la aprehendo, que no tengo nada... y como poeta, sigo escribiendo a mano... Bueno, estoy exagerando un poco mi anacronismo, confieso que he usado el corrector automático del Word para escribir un poema... tipee el poema de Borges “Fundación mítica de Buenos Aires” en un documento, le dije a la computadora que era un texto en inglés y después le pasé el corrector... como la máquina me creyó que estaba en inglés, halló que

todo estaba mal escrito y me sugería cambios y a todo le dije que sí... Una vez hechos los cambios, restituí como pude al agraviado poema su métrica endecasilábica original... Empezó como un divertimento, pero al final quedó un poema que incluí en mi libro *Superficies iluminadas*... Tal vez estoy esquivando un tanto su pregunta, y no quisiera hacerlo, por lo menos no demasiado. Digamos que como poeta la comunicación no es mi objetivo, ni es mi asunto... desde luego no escribo para mí mismo ni para expresar un hipotético yo... escribo con una herramienta social, que es el castellano, forjado en tantos siglos y tantas aventuras, compartido con tantos millones de personas... ese es mi “universo comunicacional”... Eso, y no el banal y tóxico Twitter, es lo que tengo en la cabeza cuando escribo, además de los fantasmas del tema, la aliteración, el ritmo... Una vez que el poema está hecho, llego a distinguir las cualidades de un poema que se presta para ser leído en público y del que no... en cuanto a si la reproducción ha de ser digital o en papel, la verdad es que no veo nada en el poema que determine una cosa u otra... Permítaseme volver al tema de los recitales. ¿Queremos algo bien siglo XXI? Miremos el desarrollo de los grandes y pequeños festivales, nacionales e internacionales, donde los poetas leen sus textos, confrontando con públicos que en algunos casos son pequeños y en otros muy amplios... se trata de un bellissimo renacimiento, habida cuenta del fenómeno de los recitadores profesionales que proliferaron en los años 20 del siglo XX y que percibimos ahora como tan kitsch... He escuchado a poetas como Mark Strand o Raúl Zurita decir sus poemas, y ha sido una experiencia extraordinaria, una puesta



en valor del nivel fónico y sentimental de la poesía... y ni siquiera porque estuvieran tan bien leídos, sino quizás por lo contrario...

3. No sé si entiendo bien, y de lo que entiendo no sé si estoy de acuerdo con la idea de una fragmentación creciente... Dicho así en general, parece tan verdadero o falso como hablar de un excesivo adocenamiento... me parece que en cualquier época que tomen encontrarán rasgos individuales y rasgos comunes entre poetas contemporáneos que comparten una lengua... Para ser más concreto: hablando de la “poesía de los 90” en Argentina, en referencia a la obra de poetas que empiezan a publicar en esa década del siglo XX, sus detractores han dicho que suenan todos igual. Por su parte, algún apologista un poco apurado ha empezado a forzar los rasgos comunes, como el rescate de un habla urbana, la ausencia de una voluntad didáctica, etc., etc., todo lo cual es bastante aproximado, pero sólo cobra sentido cuando el crítico es capaz de dar cuenta también de las diferencias, por ejemplo de lo que hay de diverso entre dos poetas excelentes y coetáneos como José Villa y Eduardo Ainsbinder. La tarea de la crítica es hoy la misma de siempre, leer: y por leer entiendo atender en primer lugar a las sugerencias y cuestiones que los mismos textos generan, y no forzarlos para aplicarles un *tag* o en hacerlos entrar en un esquema sociológico o un sistema filosófico o lo que demonios sea. A mi entender, de *leer* surgen, con toda naturalidad, al lector sagaz e informado, ciertas líneas de fuerza de la poesía hispanoamericana actual... Cuando digo actual, no estoy diciendo la del mes pasado... No está mal, desde luego,

leer lo que se acaba de publicar... y un talento lector especial ejercido sobre lo recién publicado puede servir no sólo para ayudar a la lectura de otros, sino a los propios escritores... Pero también aquí, tal vez convenga un poco de paciencia... pasados unos pocos años, el aroma de una década se siente con más fuerza, a la vez que, con un poco de suerte, los talentos y talantes individuales se despliegan más plenamente... ¿Si es deseable este discernimiento de los rasgos comunes a una generación, un espacio o un tiempo? ¿Y cómo no? Entender que existe algo como el barroco en pintura, escultura, arquitectura y literatura en el siglo XVI europeo y americano nos ayuda tanto a entender qué es nuestra civilización (o sea, quiénes somos) como a apreciar mejor las obras... siempre, insisto, que podamos entender lo que va del barroco espectacular del Caravaggio al juego de espejos, a los trompe l'oeil, ocultamientos y revelaciones de Velázquez, qué hay de común y qué de diferente en el genio melancólico de Góngora y el humor sabio y transigente de Cervantes... como cada uno marcha siguiendo la corriente de su época o contradiciéndola o reinventándola. ¿La desorientación de la crítica? Bueno, no es novedosa y tal vez no esté tan mal. A fines del XIX, los críticos de arte que en las décadas inmediatamente anteriores la habían emprendido con toda energía contra los impresionistas no pudieron menos que notar que mejor que cubrirlos de brea les hubiera resultado comprar algún que otro cuadro de Manet, de Monet o de Van Gogh; en ese momento, la crítica sufrió un golpe durísimo. Si el atenerse a las reglas de la época y criticar desde ahí era una idiotez, tampoco la cosa podía ser asentir a todo lo que se saliera

del canon, si es que tal canon existía o si es que se podía identificar algo que fungiera como tal. Muy bien, ya entonces surge cierta desorientación, cierta intemperie. ¿Cuál es el problema? Tampoco en el terreno crítico, supongo, se puede crear gran cosa atrincherado bajo un buen techo y con la chimenea encendida.

DENISE LEÓN  
ARGENTINA

1. Seguramente hay quien puede ver mucho más lejos que yo. Me cuesta distinguir hasta qué punto los distintos soportes digitales y mediáticos afectan el quehacer de la poesía. Resulta evidente que las nuevas tecnologías están modificando eso que solemos llamar “realidad” por lo tanto afectan nuestras prácticas de modo que no podemos prever más allá de cuestiones tan claras como el cambio de velocidad, el acceso a los materiales o la autogestión. Ustedes hablan de la difusión y la recepción de la poesía pero yo creo que siguen siendo prácticas muy reducidas aún dentro del entorno cultural o escolar. Porque la poesía tiene que ver con las posibilidades y las imposibilidades de decir el mundo. Y eso sigue siendo algo en lo que preferimos no pensar. Creo que la poesía sigue funcionando como una lengua extranjera que, si bien puede resultar inquietante porque ayuda a entender que el lenguaje, que la comunicación no son transparentes, nos invita a entender que hay otros lenguajes, que hay otros mundos, que se puede armar y desarmar con las palabras, que hay más sentidos que el sentido común.

2. Bueno, ya sabemos que Barthes dedicó buena parte de su vida desmontar la idea del autor como causa única del texto para darle relevancia a la figura del lector. En el caso de la poesía me parece que se complica un poco más porque siempre se la ha leído como un género egocéntrico, pegado a las experiencias y a la intencionalidad de lxs poetas. Pero, como los poetas mismos se han ocupado de señalar durante siglos, la escritura es una ocupación paradójica: por un lado se busca a través del lenguaje una inmediatez con las cosas, pero al mismo tiempo esa herramienta de trabajo (el lenguaje) funciona como un obstáculo. Se trata de una herramienta pobre o malograda, pero al mismo tiempo es la única con la que se cuenta. Quiero decir que desde el vamos, al autor se le escapan cosas, se introducen cuestiones en su trabajo que no son voluntarias o decididas. Por eso Barthes prefiere la idea de texto y no la de obra. Y aunque Barthes se va en otra dirección, la idea de texto también implica lo artesanal, es decir, la idea de manos humanas que ejecutan pero que también se apropian del poema. Cada vez que leemos un poema se produce una simultaneidad, un presente donde el yo del poeta le pone trampas al lector como si fuera una cacería y entre los versos se persiguen, se encuentran y se desencuentran.

3. Creo que más que buscar rasgos comunes entre los poetas, es posible pensar en vínculos, en redes, en familias. Para ponerlo en términos de Benedict Anderson, dentro de la poesía existen “comunidades imaginadas”, sistemas de envíos, lazos que se construyen del mismo modo en que construimos

una casa: impulsados por el deseo pero también limitados por nuestras posibilidades materiales. Las comunidades deben distinguirse por el estilo con el que son imaginadas, dice Anderson. Entonces, como críticos podríamos preguntarnos cómo son las familias que imaginan los poetas, se imaginan como huérfanos, como herederos, asumen que heredar implica diferir, a quiénes consideran sus antepasados, sus pares, etc.

EDGARDO DOBRY  
ESPANHA

1. Dejemos de lado el cambio de siglo: es una superstición. Las cosas no cambian porque cambie el siglo; ahora se dice que el siglo XXI acaba de empezar, con la pandemia del coronavirus: un lindo titular de diario, que no significa nada. Hay cierto consenso en decir que el siglo pasado empezó con la Gran Guerra y terminó con la caída del Muro de Berlín: es decir, duró setenta años (el otro 30% se lo quedó el FMI, supongo). En lo que respecta a la poesía, si Internet ha producido algún cambio aún es pronto para decirlo. En principio, se me ocurre que la Red favorece la ansiedad y la demagogia. El mundo de la Red es horizontal y el verdadero ejercicio crítico consiste en la categorización. La mayor parte de los poetas que triunfan usando la Red como medio de difusión son malos, porque la base del éxito no es el talento sino la falta de escrúpulos. No creo que ningún poeta que valga algo se deje llevar por esa forma vulgar de popularidad. Es falsa la idea de que es contemporáneo de su tiempo aquel que sabe usar

las últimas tecnologías: un poeta que ese Apple Watch sabrá la hora mejor que otro que tenga un reloj a cuerda, pero sus versos no serán mejores (más bien al contrario).

2. El paso del papel al digital se nota sobre todo en las publicaciones colectivas: casi han dejado de existir las revistas de poesía, que fueron relevantes en otros tiempos para fijar poéticas (más o menos) comunes y para algo muy importante en la poesía: el reconocimiento de los pares. Los blogs no cumplen esa función: son dispersos, poco críticos, narcisistas, carentes de interés casi siempre. En términos generales: Internet es un archivo; pero un piano también es un archivo: lo que se saque de él no depende tanto de la cantidad de posibilidades que ofrezca como del criterio (el gusto, la inteligencia, el talento) de quien lo usa. Una de las obligaciones del escritor que quiera llegar a algo es ubicarse siempre más allá del lugar común: el mundo de Internet hace más difícil ese mandato porque el lenguaje universal de las redes es el lugar común. Ese es el desafío de hoy. Por otra parte, nada hay perdurable sin intermediación: editores, traductores, críticos, profesores, antologadores. Hoy parecen figuras odiosas e innecesarias (es otro lugar común). Sin ellos, no hay verdadera transmisión.
3. El verdadero ejercicio crítico consiste en el juicio de valor. Los grupos son importantes pero, salvo excepciones, los poemas están escritos por un o una poeta. No creo que nada haya cambiado en ese aspecto, excepto que

ese exceso de información puede llevar a la idea fatal de que el juicio es ya superfluo. No hay que olvidar que las más perdurables figuras del imbécil surgen, en el siglo XIX, de la confusión entre información y conocimiento: son el farmacéutico Homais de *Madame Bovary*, los Bouvard y Pécuchet suscriptos a toda clase de revistas y folletos, precursores egregios de los que, hoy en día, solo leen lo que sale en sus pantallas; las cosas no han cambiado mucho en ese aspecto, aunque el palito que antes estaba entre las dos equis lo pongamos ahora detrás de la segunda equis. Es posible que el correo electrónico o las redes hayan traído una diferencia en la comunicación entre poetas; algunos suponen que eso implica el fin del marco nacional como campo de sentido de la literatura. Tengo mis dudas. La llamada “literatura mundial” es un quiosco que ha trasladado el eurocentrismo al anglocentrismo, poco más. Salvo en la primera juventud, lo que un poeta es capaz de hacer se ve, precisamente, en su modo de encontrar algo que tenga un pie en el mundo y otro en otro lado. Ese otro lado es el más difícil y en el que pocos se afirman de verdad.

EDUARDO ESPINA  
URUGUAI

1. Mientras haya un ser humano que tenga algo para comunicar sobre su vida interior mediante palabras que han pasado por el pensamiento, la poesía seguirá existiendo como lo que ha sido desde sus inicios: el difícil arte de hacer aparecer cada tanto una frase genial convertida en verso

por la prosodia, la cadencia y el ritmo. El único cambio que ha traído la proliferación de formas diferentes –soportes y dispositivos digitales, además del aumento de movilidad–, y verificable más que nada a nivel de la recepción, es la presentación material del poema. Este ahora puede hacer su aparición incluso en una aplicación de medios de nombre horrendo, TikTok. Género literario más cercano a la música que a la propia literatura, y que no hace *knock knock* al golpear la puerta, la poesía aporta otro tipo de presencia lingüística en la comunicación digital, por su condición de acotamiento, y brevedad grafémica y retórica. Aunque tampoco en esto hay novedad. Cuando a Marilyn Monroe, amiga de Carl Sandburg, poeta de Chicago autor del poema en el que el hijo le pregunta al padre de qué es publicidad la luna, le preguntaron por qué leía poesía respondió: “It saves time”. En un peculiar momento de la historia como es el actual, de velocidades inauditas a nivel de esparciamiento y recepción de información, la poesía ahorra tiempo a los lectores cada vez más acostumbrados a mecanismos sintácticos espasmódicos, caracterizados por la fragmentación y la interrogación permanente de la continuidad. Son tiempos propicios para escrituras “haiku”, cortitas, de escaso vuelo y pocas líneas, y de líneas que ni siquiera llegan completas al margen izquierdo, y que a la misma vez alcanzan su vértigo en una verticalidad que de súbito se corta. Para muchos ese supuesto “ahorro de tiempo” representa una tentación. No tienen nada que perder, en todo caso, solo pierden minutos. Si el poema que han encontrado por casualidad en el ciber mundo no les despierta interés, lo abandonan al



instante. La experiencia, además, les resulta gratis. Como en la aporía de Zenón de Elea, en el acto de la lectura contemporánea Aquiles puede ser derrotado por la tortuga. Hay carreras sintácticas en las cuales varios factores deben cumplirse en forma coincidente para que haya un ganador. En la conversación íntima entre el poema y el lector se ha instalado una velocidad inesperada, la cual compete más al acto mismo de la lectura que al poema en sí, y cuyas características como objeto de belleza se atienen a las formalidades y consecuencias de siempre. Para poder serlo, el poema debe al menos intentarlo. Esto parecen no entenderlo quienes escriben poesía en la actualidad, de ahí que esta sea mediocre o paupérrima. Me resulta casi imposible encontrar un poeta original, con planes formales innovadores, nacido en el periodo posterior a la década de 1980. Han crecido con el facilismo y sin criterios sintácticos rígidos, por lo que hacen prevalecer el todo vale. El arte de construir frases elaboradas, que apelen a la complicidad de la inteligencia y no le tengan miedo a la dificultad que tanto escandaliza al raciocinio, se está perdiendo. La mayoría de la poesía que se está escribiendo busca una empatía inmediata, es obscenamente tonta, y recurre a realidades inmediatas, como por ejemplo, lo político en tanto manifestación de hechos sociales específicos, las intrascendencias asociadas a la vida hogareña, las relaciones interpersonales expuestas con intimidades que a nadie llegan a escandalizar, en fin, los problemas de la realidad cotidiana librados de complejidad metafísica. La vida *ciberiana* del lenguaje ha fomentado la chatura retórica y de composición. Cualquiera se siente poeta. Es facilísimo hacerse pasar por uno.

2. Estas son preguntas que se plantea la crítica, no quien es poeta auténtico.

Al poeta, antes y después de Sísifo, antes y después de Johannes Gutenberg, antes y después de Steve Jobs y Bill Gates, lo guía un afán único; hacer que el intelecto y las emociones coincidan en una sintaxis que complace la necesidad metafísica de hablar con alguien o con algo, que puede ser un lector, el propio poeta, o la luna, tal cual lo hacen los indígenas del Amazonas antes de irse a dormir, pues la poesía es conversar, dialogar no tan de igual a igual, con una presencia indefinida. Todo eso, incluida la cada vez más desagradable palabra ‘hibridez’ –desagradable por lo inexacta que resulta– y referido a los “blogs, webs y archivos multimediales”, solo tiene utilidad constatable a la hora de tratar de atraer a nuevos lectores, pero nada tiene que ver con lo que escribir un poema. El poema que para el gusto dominante debería ser considerado “difícil”, de acceso mínimo pues al funcionar fuera de la órbita de la información sitúa al lenguaje como actor principal, tiene en cambio otras metas. El plan de disponibilidad que lo sostiene mantiene las posibilidades de cambio que se van pautando durante la lectura. Se puede empezar por un lado y terminar donde menos se había pensado llegar. Como aspiración de la sintaxis, está el desprendimiento de las expectativas de finitud de sentido y el reinicio constante de la interpretación. Por otra parte, el planteamiento de la problemática de la crisis de la expresión a partir de la intervención de conceptos como «autoría», «comunicación» entre el poeta y el lector», «experimentación», «hibridez» de «formas», «lenguajes» diferentes, «mediatización» del discurso, y «publicación» de materiales, tiene un claro fondo bizantino en relación

a los efectos de la lectura. Un poema puede tener o no grandeza formal. Todo lo demás resulta accesorio. Y la grandeza producto de la materialidad sintáctica, retórica y lingüística, puede destacar en un papiro, en la página de un libro impreso en buen papel, o en una página digital a ser leída en una computadora de mesa, en una laptop o en un teléfono celular. En poesía, las palabras cuentan historias que les pasan a ellas, sin importar que el mensaje llegue a todos o solo a unos pocos. De ahí que en época en que la instantaneidad del olvido recluta adeptos, la poesía no cesó de ser el sonido natal de un idioma que vino de antes, para nacer nuevamente en la música que su escritura hace aparecer. Es un pensamiento personal que se percibe distante, en camino, y cuando por fin le prestamos atención ya está instalado ahí, culminando un itinerario mental fuera de la realidad (no la del lenguaje), y por encima de algo inexacto que puede devenir necesario en cualquier instante. Las discusiones en torno a la noción de autoría han servido para decir una cantidad de boberías cuando el concepto estuvo por primera vez en boga en la década de 1980, volviendo a cobrar cierta actualidad con la aparición de los medios digitales. La autoría siempre será una cuestión individual, de un yo al que se le ocurrió expresar por escrito algo antes no existente. “Recuerde el alma dormida, /avive el seso y despierte/ contemplando/ cómo se pasa la vida, /cómo se viene la muerte /tan callando; /cuán presto se va el placer, /cómo, después de acordado, /da dolor; /cómo, a nuestro parecer, /cualquiera tiempo pasado /fue mejor”. Los versos previos seguirán siendo geniales, y no dejarán de ser de Jorge Manrique, poeta del siglo XV.

3. Me cuesta entender esta afirmación: “ha venido padeciendo una paradójica fragmentación individual de los discursos”. La fragmentación en la poesía es algo tan antiguo como la locomotora o la bicicleta. Su primer auge coincide con la aparición de la época moderna, mediados del siglo XIX. Mallarmé la transformó en estrategia ineludible para conseguir el efecto poético, y los surrealistas la llevaron al extremo del goce verbal asociado a la producción de imágenes provenientes del inconsciente. Respecto a la parte (a) de la pregunta, la cuestión también es clara, siempre lo ha sido. Las “direcciones o rasgos comunes entre los diferentes discursos” pueden constatarse en un canon estético que salta a la vista y divide con sus respectivas radicalidades a dos formas de concebir la escritura: por un lado, la opacidad, elemento caracterizador de la gran poesía, desde Cavalcanti, pasando por Góngora, Gerald Manley Hopkins y Rimbaud, hasta llegar a Montale (el de *Ossi di seppia*), Wallace Stevens, etc.; y por otro, la facilidad, en cuya nómina sobran los poetas innecesarios. En el plano secuencia de la sintaxis, la aritmética del ritmo da cabida a otro tipo de instantaneidad, incapaz de instalarse en la conformidad de un mecanismo, del cual dejó de tener dependencia. Como si fuera un partido de fútbol cuyos efectos no afectan el resultado final, la lengua emotiva, que hace gala de su incapacidad para transmitir y dar cuenta de relatos que cuentan algo, encuentra su efectividad en tiempo de descuento. De buenas a primeras, el lenguaje acepta que nada de lo expresado erradica los desvíos de la enunciación, porque el pensamiento genera un nuevo interés por emociones cuyo afán de universalidad está circunscripto a lo

que estas puedan decir de sí mismas. La densidad abstracta esparce sus posibilidades de historiarse a sí misma, pero queda interrumpida antes de empezar. Todo se convierte en lirismo que debe ser recorrido fuera de la interpretación, sin considerar un referente específico. Edgar Degas dibujaba de memoria, pues era mejor seguir la traza de las imágenes salidas de los recuerdos que de aquellas instaladas delante de los ojos. La línea de esa forma se sentía más libre y mejor preparada para representar los fantasmas de la imaginación nivelados por el paso del tiempo y favorecidos por el fragmentario modo de actuar de la mente. Hoy en día la batalla es entre quienes se animan a tirarse del trampolín con la piscina a medio llenar (es lo que la gran poesía ha hecho a lo largo del tiempo) y escribir para que lo entiendan dos o tres lectores (ya sería un éxito alcanzar los 300 “excelentes” que dijo tener Valéry), y aquellos cuyos versos parecen salidos de artículos periodísticos, pero mal escritos, pues además de información personal desechable contienen politiquería, emocionalidad superficial y cursilería. Y como para comprender esto no se necesita tener dos dedos de frente, cualquiera puede sentirse lector capacitado, de esos que aplauden porque entienden, no porque el poema sea bueno. Como contrapartida tenemos el poema que aspira a no ser objeto de información sino de dislocamiento, de sintaxis fuera de la norma, y promueve una lectura no explicativa. La exhortación al subjetivismo autista contenido en forma implícita en el poema viene acompañada de un distanciamiento de la emoción fácil. La construcción de interioridades detallistas borra finalidades, traspasa límites que nadie sospechó existían como indicio y

forma de llamar la atención. Esta poesía, que configura realidades de lenguaje fuera de lo previsible, como rasgo de un intento pospuesto para después de ocurrir, se contrapone a la poesía blanda, de textura accesible que prevalece auspiciada por el aparato tecnológico y la cibercultura de las lecturas apresuradas, cuanto más rápido mejor. Sin que haya una necesidad de advertir, se lee sin una posición fija a nivel de interés por captar ideas, imágenes, frases que al surgir van diseñando su propia necesidad, el implícito entramado de realidades propias, no exportables. Desde hace 35 años enseño una clase a nivel universitario, para estudiantes de licenciatura y de doctorado, sobre poesía de innovación en Hispanoamérica, y en los últimos 15 años, 20 quizá, he venido constatando que entre los poetas recientes hay escaso élan retórico como para poner en práctica escrituras poéticas de innovación, en las que la innovación importa, esto es, que exhiba su originalidad en el territorio de la sintaxis. La carencia de técnica aunada a la necesidad de conseguir el éxito de la comunicación inmediata auspicia el surgimiento de una poesía endeble, blanda y carente de consecuencias para la inteligencia exigente que busca que el poema sea un Big Bang, agujero negro del lenguaje cuando busca su más suprema expresión. Respecto a la parte **(b)**, otra cosa también es clara. Así como hay una ausencia de poesía innovadora que dinamite la gramática y establezca en el espacio de la sintaxis radicalidades del habla escrita, también es notoria –al menos en el área de la literatura hispana– la falta de una crítica que tenga el tino, el rigor y la inteligencia analítica como para indicar cuáles son los poetas que sobrevivirán los espejismos

de una época como esta, en la cual proliferan quienes se autodenominan poetas, pero escasean quienes realmente lo son y por serlo, se animan a hacer apuestas de riesgos en la sintaxis. Se ha venido produciendo una paradójica fragmentación individual de los discursos poéticos, sin embargo, pocos se atreven a tomar las riendas del asunto. A los 17 años de edad, Jean Arthur Rimbaud escribió en una carta: “Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente... Consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos... Y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es en modo alguno culpa mía”. A ver. Cuántos de los poetas –o autodenominados tales– hoy en actividad se esfuerzan en hacerse “Vidente”. Su mayor aspiración es aumentar el número de “amigos” en Facebook o seguidores en Instagram. El afán por alcanzar lo sagrado ha sido sustituido por la búsqueda de celebridad instantánea. Los usos exacerbados de la parafernalia tecnológica a disposición han instalado a la poesía en un espacio de superficialidad caracterizado por la falta de espesor sintáctico. Vaya paradoja; en una época de realidades pesadas, se escriben poemitas livianos. Citaba recién al autor de *Iluminaciones*. En *Rimbaud en Java, El viaje perdido*, escribe el autor, Jamie James: “La poesía de Rimbaud no es tanto una expresión artística, sino un nuevo modo de pensar”. Dudo que la parafernalia tecnológica a disposición haya creado modos nuevos de pensar la poesía y certifique en la sintaxis todo lo que el pensamiento estaba intentando hacer por primera vez. Con datos situados al extremo de la certeza, el poema revela que también en realidades asociadas a la certidumbre ocurren cosas menos posibles y se concierta

una relación autista con los objetivos del contenido. Cuanto más lo pienso, más sigo creyendo que el remedio ha sido peor que la enfermedad. Al haberse aumentado la disponibilidad de contenidos y formas vistosas de presentarlos, se agravó el déficit atencional. Los desvíos a la hora de prestar atención son enormes y directos responsables de que la poesía en la que hay ruptura sintáctica se siga leyendo a medias. En la cultura del Ritalin, del metilfenidato, resultan moneda frecuente los vuelos de reconocimiento que no alcanzan a profundizar en el espacio donde la relación del lenguaje es con un mundo de inestabilidad y transformaciones. El proceso de desdén de la poesía con poderío lingüístico está relacionado con la crisis de la intensidad durante la lectura. Se da una situación paradójica, de atención sin concentración, ya que no hay intención de alcanzar una finalidad en el acto de leer. La entrada y salida de las palabras no necesariamente responde a un ojo vigilante y avizor, que acapararía tanto la mirada como la escucha de las palabras en su desperdigamiento. La capacidad de disfrute en momentos de intensidad sintáctica ha sido sustituida por el rápido desplazamiento de una zona de interés del texto a otra. Se pasa de largo, a las apuradas, sin reconocer aquellas instancias en las que percibimos a la realidad librada de aspectos que la hicieron reconocible. Sobrevaluado, sintiéndose en su desinterés superior a las ofertas de la imaginación escrita, el lector crea un extraño *ars operandi*: está leyendo algo y al mismo tiempo lee también las interrupciones que se le presentan desviando el centro de atención. En este contexto, la asimetría nunca resulta compensatoria de las expectativas. Estas varían, transformando los objetivos que tenía el



pensamiento al iniciar la lectura. Por consiguiente, la múltiple disponibilidad de materiales tecnológicos tiene una obstaculización que descarrila la eficacia, al no haber un objetivo fijo en el cual quedarse y encontrar cierto confort. La deriva del pensamiento no se pone de acuerdo con lo que supuestamente quiere, por lo que nada resulta suficiente para ser bastante. Hay tanto disponible, que ya nada lo está. En el acto de la lectura todo transcurre con detrimento y parcialidad, con alarmante superficialidad. Así pues, en tiempos de “progresiva promesa de extrema socialización global” y de “intercambio continuo y simultáneo de enormes cantidades de información”, la poesía mantiene su ancestral condición de ser vinculadora de contenidos propios. Tal vez lo único que ha cambiado, es que ahora tenemos una nueva manera de leerla, una diversificación en el soporte de lectura. En ese espacio de posibilidades simultáneas, el poema que leemos está en idénticas condiciones de otros que podemos empezar a visitar una vez que se dé por concluida de manera anticipada la lectura del cuerpo inicial de escritura; el lector no va a lo dado, sino a lo que recién podría darse y que origina perspectivas fuera del punto de vista singular. La sintaxis desnaturalizada llega como sentido de cálculo fuera del paradigma, por lo tanto, sobre la misma no puede hablarse en términos generales ni esperar una reciprocidad inmediata por parte de los lectores, quienes podrían estar ahí, pero quién sabe. Creía Gustave Flaubert que deben transcurrir 80 años para que el público general sepa apreciar en forma adecuada una obra artística con características de innovación revolucionaria. En realidad, suele llevar más tiempo. Paolo Uccello (1397-

1475) era visto como una rareza prescindible por sus contemporáneos, pero el cubismo lo situó en el lugar de grandeza que desde el siglo pasado ocupa. Hoy es famosísimo, pero antes del cubismo sólo lo conocían unos pocos eruditos. José Kozer considera que cada 35 años nacen 12 poetas, doce. ¿Y cuántos lectores inteligentes nacen en el mismo periodo temporal? Son ellos en definitiva quienes convierten a una obra de ruptura en parte de la tradición, incluso en días cuando la noción de tradición está en duda. Es un proceso definido por la paradoja: los lectores futuros son los que le dan el visto bueno para que la obra innovadora sea aceptada como ejemplo reciente de la tradición de ruptura. René Char decía que “la poesía es una respuesta que pregunta”. Hoy casi toda la poesía que se escribe está hecha de respuestas, de hablas de fácil acceso que ni siquiera a preguntar se animan. Y a mí, cuando falta profusión de sentidos, no me interesa.

EDUARDO MOGA  
CATALUNHA, ESPANHA

1. La universalización de Internet ha supuesto la democratización de la comunicación y, en consecuencia, la vulgarización de la comunicación (y del lenguaje poético). La democratización es necesaria, pero no sale gratis: exige un precio. Y ese precio consiste en que Internet permita creer a todo el mundo que es poeta y que cualquier cosa que se pretenda poesía lo sea. La omnipresente cultura digital ha eliminado casi todos los filtros que aspiraban a garantizar la calidad de lo que se tenía por

poesía, y el resultado es que millones de adolescentes o postadolescentes que no han leído nada (o que, a lo sumo, solo se han leído entre ellos) lo inundan todo con sus ignaras y balbuceantes memeces. La continuidad con los discursos anteriores solo se da en aquellos autores conscientes de las tradiciones que los han precedido y de su responsabilidad como creadores, que profundizan en el núcleo de la poesía: ser el arte de la palabra, y no un mero depósito de exabruptos sentimentales sin ningún valor estético.

2. Ninguno de los conceptos que se mencionan en la pregunta (autoría, comunicación, experimentación, publicación, etc.) ha cambiado en esencia: solo se ha ampliado o adquirido, en algunos casos, perfiles más lábiles. Pero los autores siguen siendo autores, aunque sea más fácil piratearlos; y la comunicación entre el poeta y el lector debería seguir produciéndose, si la poesía es buena, con independencia de que haya visto la luz en una revista digital en lugar de en una de papel; y la experimentación e hibridación de las formas y lenguajes puede seguir produciéndose en el mundo digital (que ofrecerá, eso sí, más posibilidades para hacerlo), al igual que lo hecho siempre en los soportes tradicionales; etcétera. No veo, de momento, un gran impacto en todas estas cuestiones, más allá de lo que me parece esencial, y que he señalado en mi respuesta a la primera pregunta: que la generalización del medio y la ausencia o aflojamiento de los filtros ha causado una degeneración de la exigencia estética y una pauperización de la expresión poética.

3. (a) Sí. Que haya muchísima más gente pergeñando versos, aunque sean malísimos, no significa que no se puedan vislumbrar rasgos comunes o generales (siendo el primero, precisamente, que la inmensa mayoría de ellos son malísimos), ni que no sea útil hacerlo. Los individuos siguen siendo individuos, pero los grupos siguen formándose y las naciones siguen existiendo, así que no veo por qué tendríamos que dejar de lado estas cuestiones, si es que en algún momento se consideran importantes, para valorar el hecho y la práctica de la poesía en un momento histórico determinado.

(b) Precisamente por la prácticamente inabordable generalización de la oferta poética, la crítica tiene que continuar haciendo su trabajo, el de siempre, el único que puede resultar útil: realizar una lectura experta de la poesía para identificar y promover aquella que ofrece la máxima calidad, esto es, aquella que ofrece, como reclamaba Pound, el lenguaje más cargado de sentido, la palabra, intensa y depurada, que suscita la emoción estética, el dicho elocuente que mueve a esplendor.

FELIPE CUSSEN  
CHILE

1. Creo que, a nivel global, los cambios tecnológicos han influido más en la difusión de la poesía (ya sea mediante textos publicados en revistas o blogs, o lecturas mediante videos) que en los procedimientos utilizados. De hecho, tengo la impresión de que suele primar la misma perspectiva subjetiva y

romántica de décadas anteriores, que suele calzar, por lo demás, con las expectativas que las personas suelen tener de la poesía lírica, y también se insiste en considerar a la poesía como una actividad especial, con un aura distinta a la de otras artes. Esto ha provocado, además, que hoy en día la socialización de la poesía no necesite únicamente del libro impreso como medio y, además, es muchas veces el propio poeta el encargado de la difusión de su obra, por lo que la bendición del editor, del crítico o del jurado de un concurso, por ejemplo, no es requisito indispensable para dar a conocer una obra poética. De todos modos, ha habido un desarrollo (no demasiado masivo todavía) de escritura a partir de procedimientos que se facilitan con las nuevas tecnologías, como la apropiación o el uso de software para manipular textos. También existe un mayor acceso a softwares (ya sea gratuitos o pirateados) que permiten editar sonido e imagen, y varios poetas incorporar esas dimensiones a sus prácticas. Aún no se observa todavía (a diferencia de las artes visuales o la música) un uso mayor de las posibilidades que ofrece la programación, que podría abrir mayores dimensiones.

2. A pesar de que todos reconocemos los cambios que se describen en esta pregunta, tengo la impresión que el campo literario sigue estando, en general, muy atado a la noción de autor, originalidad y obra. Esta noción tan rígida, por cierto, es muy distinta a la que existía en siglos anteriores, y creo que sería un buen ejercicio revisar lo que ocurría en la Edad Media o el Barroco (obras que iban mutando, traducciones que alteraban los originales, colaboraciones de poetas y músicos, etc.). Sí veo mayor libertad,

en todo caso, en ámbitos cercanos, como la música popular o el arte sonoro, en los que también se utiliza la palabra de modos muy atractivos, pero que muchos poetas no conocen o no buscan una interacción.

3. En relación a mi respuesta anterior, creo que hoy se hace más necesario que nunca dejar de lado los esquemas generacionales o nacionales para agrupar a distintos autores. No le veo ningún interés, la verdad; creo, en cambio, que hay que intentar ampliar la mirada para recoger fenómenos de distintos lados, dentro y fuera de la poesía, para encontrar relaciones más sugerentes y desarrollar otros enfoques críticos.

FERNANDO PÉREZ VILLALÓN

CHILE

1. Mi impresión es que, en el campo chileno, el impacto de internet y del formato digital se hizo sentir gradualmente a partir del 2000. En la década de los 90 era un fenómeno emergente que no recuerdo que haya tenido mucho impacto visible en la escritura (aunque no es posible descontar una influencia soterrada en los procesos de producción, circulación y recepción de textos). La poesía tiende a tener una lógica de producción y circulación que puede permanecer inmune a los cambios tecnológicos, y mucha poesía parece concebirse y circular de un modo idéntico al de la cultura impresa, pero por cierto en el impacto de las nuevas tecnologías en el campo de la escritura experimental ha sido inevitable, aunque lento: se vuelve obvio y

natural pasar de la producción de textos a la exploración de la dimensión visual del lenguaje escrito, y de ahí a experimentos sonoros, audiovisuales o performáticos, que se acomodan a la circulación en redes sociales y en plataformas como YouTube, Facebook, Instagram y otras. Somos consumidores naturales de productos multimediales, y es inevitable que aparezcan productos que responden a esa inclinación, una tendencia que se ha intensificado en la última década. La web funciona también como un inmenso repositorio que amplía y dispersa el repertorio de referencias disponibles, difuminando a veces las tradiciones locales pero sin hacerlas desaparecer del todo: todos tenemos a disposición un panorama posible de lecturas e interlocutores de una amplitud completamente inabarcable, en contraste con el universo limitado de libros encontrables en librerías o bibliotecas a inicios de los 90. Es interesante, por último, que el uso de tecnologías digitales a veces funcione paradójicamente como incentivo al retorno a modos de producción artesanal (por ejemplo en el caso de las exploraciones del libro objeto, la performance u otros procesos de índole manual, corporal, presencial). Podríamos decir que en la producción poética actual coexiste un arcaísmo congénito vinculado a la cultura oral, la co-presencia y el encanto del ritmo y la voz, con la proyección de esos rasgos hacia un universo tecnológico mediado por algoritmos, máquinas, ventanas virtuales y códigos no verbales.

2. Marjorie Perloff afirmó alguna vez que los poetas concretos habían anticipado el funcionamiento de la web con su poesía y su concepción

del trabajo intelectual ligado a ella. Podría decirse lo mismo de la relación de algunos autores de la neovanguardia con la disolución de la autoría, la explosión y exploración de lo visual y lo sonoro, la búsqueda de lógicas de lecturas no lineales. “La nueva novela”, de Juan Luis Martínez; Los “Cantos” de Pound, Los “Artefactos” de Parra o las exploraciones de Cecilia Vicuña anticipan el tipo de descentramientos, discontinuidades y deconstrucciones que ha producido la tecnología más reciente. Habría que reconocer, por otra parte, que incluso si tratamos a la pantalla como un equivalente del papel, la lectura en ella modifica nuestra relación con el lenguaje a nivel corporal, cognitivo, afectivo y social. No creo que sea posible decidir del todo como individuos nuestra relación con esos procesos cuyos horizontes son mucho más amplios que nuestra conciencia, por lo que me parece que lo único razonable es asumirse sumidos en flujos por los que nos dejamos arrastrar o a los que resistimos, pero que socavan lenta o velozmente nuestros hábitos perceptuales e intelectuales al abrir posibilidades que recién ayer parecían soñadas. La poesía parece capaz de sobrevivir a estos desafíos, pero no sin transformarse en el proceso.

3. En lo personal, la exploración de modos de escritura y de lectura asociados a las nuevas tecnologías sí ha abierto nuevas posibilidades de participar en diálogos colectivos, por ejemplo en el contexto del Foro de escritores o la Orquesta de Poetas, dos iniciativas en las que he participado con intensidad variable. Subrayaría, eso sí, que el uso de tecnologías novedosas (*softwares* de producción musical o edición visual, por ejemplo) no reemplaza sino



que coexiste con tecnologías más antiguas como el trabajo vocal y corporal, las conversaciones amistosas que requieren sentarse a la misma mesa y compartir comida y vino, el recorrido caminando por la ciudad, la relación táctil con los soportes de escritura y de lectura. La multiplicidad de referentes, complicidades, diálogos, escenas, es sin duda un desafío para la crítica, que tiene la doble tarea de dar cuenta de lo local en su compleja singularidad y de comprender su posicionamiento en cartografías amplias y cambiantes. No creo que sea imposible, tan sólo difícil, y me parece que una pista útil es la de saber escuchar, renunciando a las perspectivas totalizantes pero no a los horizontes comunes.

FRANCISCO LEÓN  
ESPANHA

1. No creo que el horizonte tecnológico, como usted lo denomina, (internet, las redes sociales, las plataformas de difusión, los dispositivos, etc.) haya generado cambios ostensibles en la esencia del lenguaje poético. Al menos de momento. El idioma de la poesía ha alcanzado su naturaleza actual a través de las mutaciones propiciadas por las edades literarias históricas. La poesía, la literatura, son el reflejo de una necesidad espiritual de realizar la existencia a través de procesos imaginarios complejos y serios. Pessoa lo explicaba de otro modo: la existencia de la literatura es la prueba de que la vida no basta. No es una naturaleza, por tanto, que se modifique o corrija de un día para otro. La mayoría de poetas continúa componiendo

sus poemas en papel o sobre la pantalla de su computador, y no distingo entre poesía tradicional y experimental. Poesía solo hay una, y es la del espíritu humano. El papel y la pantalla (y aún las tecnologías telecomunicativas de que disponemos ahora) son lo mismo: una herramienta, un dispositivo que poco (tal vez en el caso de los poetas post-concretos sí) o nada añaden al proceso formal e imaginario de la composición lírica. Otra cosa es la difusión/recepción, y en ese campo sí parece cierto que el desarrollo de internet (con sus potentes instrumentos de comunicación digital) ha aumentado la divulgación y recepción gratuita e instantánea de la poesía y de la crítica. Al menos debemos reconocer que, en las redes, la poesía no constituye una «celosa práctica», para usar la expresión mallarmiana, sino una práctica masiva (y no pocas veces obscena) y que tal fenómeno está permeando fuera de la red y creando un espacio propio. En todo caso, este «principio» debe ser revisado a fondo. En primer lugar debemos preguntarnos con sinceridad si estas herramientas de difusión han aportado mejor o más avanzada poesía al espacio literario o una comprensión más honda del fenómeno poético o simplemente ingentes cantidades de otra cosa similar a la poesía, un subproducto poético. Creo que la bienintencionada popularización digital de la poesía ha ocasionado una fuerte vulgarización de sus contenidos y procesos. En su diario de confinamiento por la pandemia del Covid-19, *La vida en suspenso* (Fórcola 2020), el poeta Jordi Doce apuntaba lo siguiente: «ayer fue el Día Internacional de la Poesía y es de admirar la cantidad de boberías exhibicionistas que llenaron la red con su nombre».

Es una apreciación que todos compartimos. (También el poeta y ensayista Martín Rodríguez Gaona, en su libro *La lira de las masas: internet y la crisis de la ciudad letrada*, o Vicente Luis Mora, en «El conflicto producido por la llegada de la poesía pop tardoadolescente», o Andrés Sánchez Robayna en una reciente conferencia, se han referido de modo diverso a este preocupante fenómeno vulgarizador.) En mi opinión y en líneas generales, la red y sus canales de difusión no nos han entregado una mejor poesía, aunque sí un modelo de poesía digital que la mayoría de veces, en el tablero crítico, por así decir, no resistiría un análisis serio. En España, por ejemplo, circula con abundancia en las redes una poesía cuya pobreza y adanismo hace temer lo peor. Muchos poetas que publican en internet no conocen, y si la conocen no la tienen como herramienta crítica, la tradición literaria de la lengua española. Parecen habitar una nueva tradición digital, una tradición autista y prosumista. En el mejor de los casos, como rasgos de continuidad con el discurso inmediatamente anterior, han oído hablar o leído algunos poemas de la poesía de la experiencia y todas sus derivaciones finiseculares, y sólo en esos casos se podría pretender que están tratando de iniciar un nuevo giro lírico, aunque condenado a la repetición de modelos que quedaron caducos hace centenares de años. Caeríamos en un ejercicio acrítico si, en el contexto que estamos analizando, asimilamos calidad con masividad y éxito con instantaneidad. Elías Canetti tendría mucho que decir al respecto de los flujos poéticos masivos que circulan a toda prisa por la red. A toda velocidad, es decir, sin los filtros que establecen las etapas críticas

analógicas. Me parece que uno de los efectos perniciosos de la red sobre el creador es el simulacro de hiperconexión o falsa sensación de conexión masiva, pues, tal y como está concebida, lo que la red produce es una hiperfragmentación masiva, de tal modo que la conciencia crítica de los usuarios queda suspendida transitoriamente. Por otra parte, olvidamos a menudo que las plataformas de comunicación social digitales están diseñadas en base a necesidades económicas de tipo empresarial, y no en base a principios de estética literaria. De ahí que aquello que en la vida civil está sujeto a toda clase de contingencias, las redes nos lo ofrecen sin regulación alguna, como la promesa de la hiperfluidez, la comunicabilidad masiva, la consciencia colectiva unidireccional, la instantaneidad del acto comunicativo, la gratuidad, la panacea de la hibridación de los lenguajes y, sobre todo, la impresión de autogestión absoluta. Se habla mucho de los supuestos efectos positivos que causan en la literatura la instantaneidad difusiva de los textos, la hibridación de los lenguajes y la gratuidad de las redes, pero en el caso que nos atañe, es decir, en el caso de los procesos creativos de la poesía, no se suele mencionar un asunto que, tal vez porque parece un elemento incuestionable en la actividad artística, pasa inadvertido. Se trata de la autogestión. Publicar en internet depende únicamente de nuestro puro albedrío y sin duda acrecienta la impresión de emancipación radical de los medios y estadíos tradicionales. ¿Es esto una virtud, una ventaja, una ganancia en el preciso espacio poético? Puede que sí en una sociedad cultural ideal. Me parece que la hipertrofia del albedrío creador y la emancipación editorial que prometen las redes y las

plataformas digitais ha dado forma ya a varias generaciones de poetas entregados a una suerte de hedonismo emocional y crítico (de «boberías exhibicionistas») muy peligroso. Las editoriales, las revistas programáticas, los reseñistas, los críticos, los investigadores, los ensayistas, los departamentos universitarios, sus tesis, sus investigaciones, las antologías (las serias), etc., todos estas instancias y agentes literarios constituían un tamiz desde luego perfectible, a veces injusto, pero al mismo tiempo muy eficaz y productivo. Ese tamiz se llama institución crítica, que en España, al menos, pasa por sus peores años. La función de la institución crítica (literaria) consiste (o consistía) en radiografiar, analizar, valorar, reversionar y comunicar el estado de la cuestión, el estado de la poesía, sus modificaciones, sus orientaciones, sus hitos diacrónicos y hallazgos sincrónicos, y también sus errores, sus falacias, sus falsedades y dislates. Es (o era) una función compleja y titánica que bascula sobre unos mecanismos y conceptos muy delicados. Mucho me temo que la naturaleza de los intercambios y corrientes masivos de información poética que propicia internet ha laminado la jerarquización que, en otras circunstancias y periodos ha establecido la crítica literaria de las ideas y las realizaciones poéticas. No por casualidad los propios mecanismos que garantizan el éxito poético en el contexto digital anulan (precisamente para garantizar el simulacro de éxito masivo de todos sus usuarios) los mecanismos de la institución crítica, calificándolos a menudo de procesos elitistas. Aquí asoma la verdadera ideología de la red. Pero la red por sí sola no habría degenerado en estas circunstancias abominables. La red no es el mal en

sí misma, es sólo una herramienta. El uso concreto que le damos es reflejo del giro de nuestro ideario, de nuestro pensamiento y nuestra filosofía actuales. El posmodernismo neoliberal está en la base de todo. La ausencia de crítica y cánones, la soberanía del hedonismo, la desjerarquización crítica, la disolución de la cultura del conocimiento en beneficio de una sola cultura masiva no son tanto características propias de la red, sino más bien efectos de la ideología posmoderna. La realidad última es que hace ya años que asistimos al final de una era cultural. El comienzo del nuevo siglo anuncia definitivamente que la era cultural de conocimiento basado en la interpretación libresca ha finalizado. Comienza otra cosa que modificará tarde o temprano, para bien o para mal (creo que para mal) la materialización intelectual de la cultura.

2. En mi inmediata tradición, desde la década de 1920 hasta mediados de los años noventa, es decir, hasta la irrupción definitiva de las nuevas herramientas y plataformas digitales de comunicación, el intercambio y la colaboración creativos entre artistas y poetas, por ejemplo, eran prácticas cotidianas; al menos, digo, en Canarias. La gran revista literaria *Syntaxis* (1983-1993) jamás dejó de propugnar y llevar a cabo, dentro y fuera de sus páginas, estas prácticas interdisciplinarias tan enriquecedoras. Hubo un tiempo en que los poetas comprendían, analizaban y bebían del trabajo de los pintores y, al mismo tiempo, los artistas plásticos leían y citaban libros y poemas de escritores. Había un verdadero intercambio, fluido y constante, y con resultados interesantísimos. Con el término del siglo y la eclosión

definitiva de la red, llegó el fin de este diálogo. ¿Casualidad? ¿Y qué lo ha causado? Una vez más, veo en el signo de la hiperfragmentación masiva de la red el fin de una era de diálogo y colaboraciones reales y físicas entre artistas y poetas. Ignoro si en el ámbito de la cultura creativa de Canarias este intercambio “real” tan necesario y productivo se ha trasladado a internet. Me temo que no. No veo que las posibilidades que ofrece internet y la tecnología digital converjan sobre una posible modificación del concepto de la autoría dentro del espacio de la creación poética y, en todo caso, me parece una cuestión intrascendente para la creación misma. La comunicación entre lector y poeta nunca me ha interesado como fenómeno derivado de la actividad cultural. Todos sabemos bien que las redes y plataformas digitales favorecen tal comunicación, pero este «diálogo» (en el fondo falso) no es propiamente un planteamiento de un programa literario diseñado a tal objetivo, sino simplemente un uso derivado de las características comunicativas de la red. La comunicación masiva vía red entre lector y poeta me parece una actividad, cuando menos, poco edificante, sobre todo si pensamos en el efecto perverso que puede generar globalmente. Esta forma de comunicación entre poetas y lectores es producto de la tendencia de los usuarios de las redes a dejarse arrastrar hacia el factor del hedonismo y la satisfacción del ego que, precisamente, despierta en nosotros el característico diseño de las redes. Atenta, además, contra el principio de independencia crítica del escritor y también del lector. Pensemos que la comunicabilidad es premiada inmediatamente por las herramientas de la red. Por eso veo que la comunicación, en el

nivel poético, puede derivar, y deriva muchas veces, en la modificación interesada de los discursos creativos.

3. (a) Creo indispensable compensar la hiperfragmentación y la atomización de los discursos literarios (dentro y fuera de la red) con la creación de espacios grupales programáticos de intercambio real y de convergencia crítica y creativa. (Del mismo modo que, frente a la glosalia que inunda la red, considero necesario que los poetas mantengan un meditado silencio, o por lo menos una discreta intervención en las redes. Nos hemos olvidado pronto de la máxima valentiana: retracción del decir.) La idea del poeta solitario y maldito, del poeta incomprendido y apartado de hecho civil y del hecho de la comunidad y tradición literarias modernas (es decir, el impulso atomizador) constituye una patraña que ha seducido y sigue seduciendo, por lo visto, a muchos diletantes de la poesía (de los cuales la red está plagada, por cierto). La gran poesía y los libros memorables han surgido siempre de un intercambio lento y trabado de crítica y de imaginación corales, grupales, más o menos sistémico. Más que nunca, por tanto (pues la atomización de los discursos líricos en la red genera una dispersión estética asfixiante y desorientadora) se me hace evidente la necesidad de revistas literarias de programa, es decir, de revistas cuyos miembros defienden, frente a otras revistas y grupos, un posicionamiento estético y crítico como si fuera una forma de vida. La falsa *entente cordiale* crítica que en la actualidad parece flotar y contagiar la red no es más que un subproducto deletéreo del hedonismo egotista. Y no hay que



perder de vista una cosa: este hedonismo egotista procede de las muchas ingenuidades ideológicas posmodernas.

**(b)** Esta pregunta es la madre del cordero. En el año 2005 escribí un ensayo corto titulado «Reorientación de la poesía», que hoy forma parte de mi libro *Oculto oficio* (Franz Ediciones, 2020). En él ofrecía las claves de una lenta re-orientación de la poesía española contemporánea hacia nuevas modalidades de pensar e imaginar. Se trataba de mi visión como poeta, pues no me considero un crítico. También la crítica española debe hacer el esfuerzo para reorientarse, debe buscar sus propias soluciones. Lo cierto es que las modificaciones del espacio literario español en los últimos veinte años, aproximadamente (con la praxis errática de las políticas para la estructuración de las modalidades culturales, con la caída en los abismos de los conocimientos humanísticos en el marco de los sistemas educativos, con el cepo ideológico a que el capitalismo irracional somete los intereses creativos, con la exención de la universidad de su función de prisma crítico de la cultura, con la aparente lentitud de la crítica literaria para evolucionar, con el triunfo desorientador de la poesía de la experiencia o poesía naturalista...), revelan sin duda un profundo desastre crítico. Obviamente, la crítica, y menos la literaria, no puede solucionarlo todo, y de hecho no es ese su papel, pero desde luego tenía el deber de focalizar estas anomalías y activar una reacción. Lo cierto es que a día de hoy casi se puede decir que no existe la institución crítica española, y si la hay, necesitamos aceptar que ha sido relegada a los márgenes de la cultura, allí donde su acción ha perdido toda capacidad de ordenamiento, de relectura, de interpretación.

En el campo de la poesía, por ejemplo, la crítica parece abandonada (no se suele ir más allá de las estrecheces de las reseñas etiquetadoras) y bien poco se ha hecho por salir de los márgenes tradicionales y fundar una nueva crítica. Debo citar, para contradecirme, un par de excepciones, dos libros: *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.) y *Principios modernos y creatividad en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*. Elsa Dehennin y Christian de Paepe (eds.). En ellos puede apreciarse las posibilidades de una crítica sin prejuicios y bien orientada. Tal vez, en este sentido, la maltrecha crítica española deba tomar el ejemplo de la riquísima crítica francesa moderna, tal como la veía Barthes: pasar de la objetividad pura de la vieja crítica a la multiplicidad de sentidos, superar las geometrías morales del gusto coetáneo y entrar en una dimensión espiritual, construir una crítica que aloje en su discurso la potencia metafórica del lenguaje interpretativo, dejar atrás la supuesta necesidad simbólica de la crítica y refrescar la visiones con una bajada profunda a la materia. Obviamente, el mundo hispánico tiene un problema, la enormidad de su campo cultural y lingüístico. Pero lo que parece una dificultad puede, sin embargo, verse como un abanico riquísimo de posibilidades. El atlas crítico del mundo hispánico debe ser abordado, desde la crítica, como ya se viene haciendo en los ámbitos de la investigación literaria, es decir, mediante el cartografiado de los focos literarios activos de las diversas regiones hispánicas. Se trataría de un cartografiado de conjuntos concéntricos cada vez más cerrado, hasta llegar a los casos paradigmáticos de cada foco. En cuanto la crítica se

libere de prejuícos, etiquetas simplificadoras y generalizaciones (el primero de todos es la creencia de que el mapa creativo hispánico está lleno de corrientes poéticas divergentes), en cuanto se proponga para sí misma nuevas herramientas, marque sus verdaderos intereses y se oriente hacia ellos, el campo de estudio se volverá más claro. Ahora bien, las estructuras económicas e ideológicas sobre las que se asienta nuestra sociedad actual no parece que vayan a provocar la eclosión, a gran escala, del pensamiento y la actividad de los críticos en el campo de la literatura.

GÊNESE ANDRADE  
BRASIL

1. Talvez seja preciso pontuar que, nos verdadeiros poetas, prevalece a necessidade de expressão. Nesse caso, o discurso poético e a linguagem caminham juntos, podem refletir transformações de seu tempo, mas é algo que se dá “de dentro para fora”, e não “de fora para dentro”. É por isso que há aqueles que antecipam tendências e estão à frente de seu tempo. O impacto das novas tecnologias e das redes sociais traz novos temas e novas formas de interação, e elas podem até mesmo ser incorporadas como assunto; porém, o mais interessante disso ocorre quando provoca olhares críticos por parte dos artistas, e não quando provoca atitudes circunstanciais. Penso em como, nos anos 1950, a poesia concreta antecipou, com recursos básicos (máquina de escrever, carbono, montagem manual), o que os recursos do computador facilitaram depois.

Podemos dizer que eles foram influenciados pelos cartazes luminosos, pela propaganda, pelo design gráfico da imprensa, ao mesmo tempo que os questionaram e os transformaram em temas. A possibilidade de proporcionar o efeito da simultaneidade, o movimento, os aspectos visual e sonoro associados obtidos pela tecnologia já estavam lá, e motivaram novas produções também, que precisam ser consideradas tanto prospectiva quanto retrospectivamente. Podemos refletir sobre como a arte postal dos anos 1960, limitando-se aos recursos dos correios e driblando a censura, problematizou a relação entre produção e recepção, a questão do código e da visualidade. O alcance ou circulação das obras era bem menor, mas o impacto não foi pequeno, levando-se em conta as condições de produção e circulação das obras, que podem ser consideradas, em alguns casos, tanto como obras de artes visuais quanto como poemas visuais. É possível relacionar isso ao que o Instagram proporciona hoje. Da mesma forma, os textos curtos que causaram impacto nas vanguardas dos anos 1920, como os poemas-minuto e os poemas-piada, de Oswald de Andrade, ou as *greguerías* de Gómez de la Serna, podem ser abordados relacionados ao Twitter, que inclusive motivou produções nesse sentido, as quais depois vieram a ser publicadas em livro, em alguns casos. Mas é importante avaliar com rigor, em cada caso, o valor estético. Os textos dos anos 1920, revisitados a partir do interesse renovado pelas novas mídias, continuam sendo reconhecidos e relidos com prazer, quase cem anos depois. Ocorrerá o mesmo com os textos novos que circulam via Twitter? Se o valor estético não prevalecer, eles serão mera curiosidade

com o passar do tempo. É preciso pontuar ainda a fragmentação dos textos que alguns internautas praticam, e a descontextualização, que às vezes prejudica a compreensão. A circulação que a Internet proporciona é inegável, mas é preciso ponderar também o que chega e como chega. A democratização do acesso ao texto na Internet é indiscutível, mas é preciso ressaltar que as redes sociais favorecem a divulgação principalmente de textos curtos. Os textos mais longos ou que demandam maior reflexão não se beneficiam do imediatismo que as redes incentivam: ler, curtir, comentar, compartilhar imediatamente não é para qualquer texto. A efemeridade (ou descartabilidade) e o imediatismo que vem sempre junto com as novas tecnologias e com as novas mídias incomodam. Como fica nesse contexto a ideia do *“Ars longa vita brevis”*?

2. O conceito de autoria é abalado com o fato de muitos textos circularem com falsa autoria; já houve vários casos de textos atribuídos erroneamente a Borges, Drummond, não sabemos se por pessoas despreparadas ou por má-fé. Já houve casos de longas argumentações sobre textos com falsa autoria atribuída, e isso atinge mais os leitores menos preparados. A propagação de belas palavras é sempre bem-vinda, mas às vezes atribuem a alguns autores textos que não têm nada a ver com o estilo deles, o que deve fazê-los remexerem-se no túmulo. Isso atinge também o mercado editorial, a questão dos direitos autorais. Já houve casos de herdeiros que proibiram a circulação de textos, mandaram tirar do ar sites e perfis de redes sociais devido à publicação de textos sem autorização. Isso é pouco

discutido. É preciso ter cuidado com a atitude “O que é de todos não é de ninguém”, que leva a apropriações e distorções, e ofusca o lado positivo do compartilhamento. A questão da circulação é muito surpreendente. Vemos jovens poetas que se empolgam com a possibilidade de atingir públicos amplos, em lugares distantes, por meio dos blogs e sites, da autopublicação em formato eletrônico, a divulgação do trabalho pelo YouTube. Mas é curioso ver que ninguém dispensa a publicação em formato tradicional, se tiver possibilidade, mesmo que tenha conseguido divulgação em outros formatos. É sabido que os novos leitores acompanham seus ídolos quando eles passam do virtual para o livro físico, mas não sei o quanto os leitores tradicionais se empolgam com os talentos revelados nas redes sociais. E também não sabemos se esses leitores formados nas redes, que acompanham os “best-sellers celebridades”, passam a se interessar em algum momento pelos clássicos. A relação mais instigante que percebo da poesia contemporânea com outras artes é o aspecto performático. A proliferação do *slam* no Brasil é algo muito significativo. Além disso, há grande interesse por saraus. O encontro pessoal não perdeu força. Com a pandemia, esses encontros migraram para o espaço virtual, mas o impacto não é o mesmo, apesar da grande audiência das *lives*, no primeiro momento. As redes sociais impulsionaram a demanda por encontros presenciais em torno da literatura, como os clubes de leitura, por exemplo (embora existam também por meio de encontros virtuais). Isso está relacionado ao excesso opinativo que essas mídias geraram, mas também à necessidade do convívio no espaço social, que é inerente ao ser

humano. Quanto à comunicação entre poeta e leitor, os contatos hoje estão mais facilitados, é possível dialogar pelas redes sociais. E parece que aumenta o interesse pela vida privada das pessoas, principalmente quanto àquelas que se expõem mais. Isso impulsiona o segmento das biografias, o que não é ruim. É outra maneira de acompanhar os bastidores da criação, já que os manuscritos são cada vez mais raros, e o manuscrito moderno (versões eletrônicas) não me parece tão interessante. É inegável que há mais poesia circulando hoje, não só graças ao espaço virtual, mas também às editoras independentes que se dedicam ao livro físico, às possibilidades de impressão sob demanda. Por outro lado, não se constata um aumento de publicações de poesia hispânica no Brasil, por incrível que pareça. Tivemos em 2018 a primeira publicação em português da poesia de Nicanor Parra em volume individual, assim como de Alejandra Pizarnik (embora sua produção não entre no período dos últimos 30 anos, o fato precisa ser mencionado). Haroldo de Campos, que era um grande divulgador da poesia hispano-americana no Brasil, faz muita falta. Não temos uma presença forte no momento, fazendo o trabalho de tradução e crítica que ele fazia, divulgando não só na academia, mas também nos jornais de grande circulação, os poetas hispânicos. Essa circulação hoje se dá nos sites e blogs, mas alguns deles são efêmeros, saem do ar, e embora tenham grande alcance, isso não está se refletindo no mercado editorial. Por exemplo, enquanto se comemora o centenário da poeta argentina Olga Orozco em 2020, registrado em blogs de poesia brasileiros com traduções, ainda não temos nenhum livro dela em português. Haroldo de Campos a

conheceu em 1992 na Residencia de Estudantes, em Madri, e publicou a tradução de um poema em 1996, mas as coisas ficaram por aí. Deve-se destacar que há demanda, pois a publicação citada da poesia de Parra teve logo uma segunda edição em 2019, mas algo está falhando. As editoras brasileiras ainda se arriscam pouco na publicação de poesia hispânica, dando espaço para os nomes já consagrados apenas, com pouquíssimas e louváveis exceções. Isso nos faz questionar se a divulgação só pela Internet é suficiente. E ainda: por que a maior facilidade de comunicação e divulgação não está proporcionando a maior circulação dos poetas hispânicos no Brasil?

3. A ideia de geração ou grupo só tem sentido pensada em termos cronológicos; há tendências muito diferentes convivendo, e embora os diálogos estejam facilitados, prevalece o egocentrismo no século XXI, alimentado pelas próprias redes sociais, inclusive. Vemos alguns coletivos atuando, mas sem que haja necessariamente identidade de estilos; eles existem como espaço para trocas de ideias e experiências, mais do que por afinidade estética. A crítica não consegue dar conta de toda a produção, que é bastante desigual em termos estéticos. Os críticos parecem perseguir seus interesses individuais, não têm mais o projeto de divulgação que moveu pessoas como Haroldo de Campos. Vemos também um aumento dos estudos de gênero, que às vezes perdem de vista a abordagem das questões estéticas. No Brasil, a crítica universitária afastou-se muito da crítica jornalística, e a grande imprensa dedica cada vez menos espaço à literatura, e menos



ainda à poesia. Temos algumas revistas que se dedicam à literatura, mas sua circulação não é ampla.

GIULIANA CALABRESE  
ITÁLIA

1. A comienzos del siglo XXI, la red se convierte en el pasaje colectivo por el que transitar. Ha habido una filtración lenta y sutil, como la que en su día llevaron a cabo la imprenta, la llegada del cine o del tren, que también cambiaron la percepción de la realidad; puede rastrearse en detalles que parecen no tener importancia y que, en cambio, son sintomáticos. El cambio fundamental no es de herramienta, sino de concepto: antes estaba muy claro lo que era la información y el conocimiento, pero hoy, con el acceso a un archivo potencialmente infinito de materiales, no es posible separarlos del todo. Ahora los autores manejan una información lo suficientemente compleja como para que en sí misma, en principio, pueda considerarse conocimiento y eso cambia nuestra concepción del “archivo” cultural, que pasa de un modelo vertical a uno “radicante”, como diría Bourriaud (2009), incorporando y creando referencias que parecen no tener origen ni fin, excepto los que el autor decida fijarse para sí mismo. Dentro del campo poético, y no solo hispánico, esta red infinita de relaciones ha creado fenómenos en los últimos treinta años que incluso podríamos visualizar desde un punto de vista gráfico. La fragmentación de los paradigmas polarizados que existieron, por lo menos en la poesía

española, hasta los años ochenta y noventa, ha dado lugar a una poesía que crece en su perenne estado de tránsito gracias también a la velocidad con la que se contagia del infinito archivo cultural al que tiene acceso. La red es el medio privilegiado y el símbolo material de esta atomización del saber en múltiples nichos especializados e interdependientes; su primera consecuencia, en el ámbito poético, es la configuración de un “mapa de metro, con encuentros cercanos en tiempos y espacios” (Díaz Rosales, 2013). Esta conceptualización gráfica del campo poético actual (que Díaz Rosales incluso realizó en 2010 en las solapas de *Cartoemas*, n. 3, de la serie de monografías *Catálogos de Valverde 32*) crea, también a nivel de contenidos, categorías de pensamiento más ingeniosas porque proceden acorde con el imaginario mundial en plena mutación y, por consiguiente, da lugar a una nueva concepción de la identidad cultural. Claro está que la sensación de libertad (de todas formas pixelada) derivante de la supresión de cualquier tipo de jerarquía puede conducir, a nivel de contenidos, a cierta condición de volatilidad (cf. Martín Gijón, 2011). Pasando a los cambios en el discurso poético, me remito a un artículo en que Luis Bagué Quílez (2018) explica cómo se utiliza el código de las tecnologías informáticas para visitar e incluso desacralizar temas como la eternización de la palabra lírica, por ejemplo, pero el contexto “de los dialectos de las *puntocom*” (Bagué Quílez y Santamaría, 2013) o de las redes sociales ya se ha normalizado para los poetas nacidos en los años ochenta. Más allá de lo temático, también se produce una inspiración estilística sobre cómo incorporar a un texto todavía potencialmente

impreso las posibilidades de los recursos tecnológicos, como ocurre en *La marcha de 150.000.000* (2009) de Enrique Falcón, “que reproduce la percepción simultaneísta de la web, al presentarse como un magma torrencial del que surgen ramificaciones a modo de notas al margen, hipervínculos” (Bagué Quílez, 2018) o en algunos textos de María Salgado o de Camino Román (cf. Bagué Quílez).

2. En este caso también creo que parte de la respuesta surge del concepto de “radicante” elaborado por Bourriaud y, más concretamente, me refiero al aspecto relativo a la comunicación entre el poeta y el lector. Las voces que hoy en día conforman buena parte de la cartografía poética actual son de autores que no han conocido un mundo laboral no precario, que han vivido desde el principio la crisis editorial y que han empezado a publicar a partir de editoriales independientes, o que se han dado a conocer precisamente gracias a internet o a premios poéticos. Debido a estas condiciones sociales, en los casos más afortunados, muchos autores han vivido parte de su vida lejos de sus propios países en una condición de “extraterritorialidad” (Noguero, 2008) postnacional. Volviendo al concepto de “radicalidad” y al ámbito de lo botánico, ya Anaïs Nin había hablado de la peligrosidad de enraizarse en un lugar determinado puesto que implicaba una interrupción en la comunicación con el mundo y, por esto, había formulado la imagen muy poética y edificante de “raíces portátiles” (1955-1966). Más allá de las circunstancias, la radicalidad se ha convertido en una condición extremadamente útil a la hora de establecer

una comunicación con el mundo y con los lectores porque las propias raíces pueden ponerse en marcha en contextos y en formatos heterogéneos, traduciendo ideas y transcodificando imágenes en el momento presente, como en el caso de los directos de Instagram o de Facebook. Es un ejemplo quizás trivial, pero nunca como durante este mal sueño del confinamiento y en el caso de la poesía, este instrumento ha revelado la potencialidad de las prácticas portátiles, de la esencialidad que reside en lo que es movable. Pienso, por ejemplo, en los recitales poéticos que se han puesto en marcha desde los perfiles de La Bella Varsovia u otras editoriales, círculos de lectura o de los propios poetas y que han sacado ventajas de las faltas de fronteras in de la interacción que produce internet. Claro está que en el espacio mediatizado, que sin embargo carece de los privilegios físicos de lugar, hace falta también reflexionar sobre la materialidad y sobre su necesidad o su ausencia. En este sentido me remito a Augustín Fernández Mallo y a su introducción de *Teoría general de la basura* (2018): al reflexionar sobre la falta de un registro sonoro de las lenguas antiguas, establece en los 35 segundos de grabación de Walt Whitman recitando su poema “América” la línea “Año Cero” de la recitación poética tal como hoy la conocemos (p. 9). Esto no solo implica que nuestro mundo ya no puede entenderse sin YouTube, sino también que esa “Línea Año Cero” aparece en toda disciplina y ámbito para poner de manifiesto que hay una materialidad en los objetos físicos pero también en los simbólicos, y esta materialidad conforma tanto nuestra intrincada red personal de relaciones entre el yo, el yo social y el otro, como una territorialización de las cosas (Fernández

Mallo, 2018), que incluso puede servir de fundamento para trabajos filológicos. La voz, para ceñirme a una única cuestión entre las muchas que pueden estudiarse en la relación entre avances tecnológicos y poesía, tiene un papel fundamental en la construcción del juego entre expresión literaria y fenómeno evocado. Por ejemplo, hay páginas web que organizan sus materiales multimedia y que funcionan como auténticos archivos. Entre las que prestan una atención particular hacia la conservación de las voces de los poetas se pueden mencionar A media voz, Poesi.as o Phonodia, que responde a la necesidad de disponer de un corpus de grabaciones realizadas siguiendo un protocolo determinado y dirigido a un posible estudio de dichas grabaciones, incluso desde un punto de vista filológico, ya que es posible rastrear diferencias a partir de la voz del autor reflejando el movimiento que su lectura imprime al mismo texto sobre todo en relación a su versificación.

3. En el contexto español de la época democrática, después del agotamiento de la línea experiencial parece haber dejado de existir una línea de progreso en favor de “series omnidireccionales, bifurcaciones, constante movimiento [...] en que radica buena parte del interés y de la actualidad de esta poesía” (Bagué y Santamaría, 2013, p 11). Los modelos polarizados del pasado se revelan insuficientes a la hora de transmitir la polifonía de nuestro tiempo porque nos encontramos con un grupo policéntrico, cuyos elementos aglutinadores son un arco de edad similar, muchas lecturas compartidas y, sobre todo, la conciencia de que “una nueva forma de mirar la realidad

impone una superación de polaridades” (Santamaría, 2008, p. 129). En esta policentricidad potencialmente infinita gracias a las innumerables relaciones que se establecen, intertextuales e intermediales, creo que la crítica podría abordar esta “odisea en el hiperespacio” a través de la adquisición de las mismas propiedades de su objeto de estudio. Ya no hay forma de refutar el hecho de que la tecnología digital ha modificado y seguirá modificando no solo nuestras rutinas diarias, sino el modo en el que nos relacionamos con los demás y nos involucramos en los procesos de aprendizaje, docencia e investigación. Asistimos así a un momento caracterizado por la transformación de nuestras formas de producción del conocimiento, definido, en parte, por nuevas herramientas que facilitan el replanteamiento de los objetos de investigación en términos de conexiones y relaciones. Se trata de un cambio de paradigma y de mediaciones del que los humanistas ya no podemos prescindir. A la luz de los recientes, rápidos y no siempre fácilmente trazables desarrollos de las tecnologías, el ámbito de la filología está experimentando una serie de cambios, que afectan a todos los aspectos del proceso científico: desde la investigación de campo a la hermenéutica, desde la redacción de estudios y ediciones a su posterior difusión. Particularmente fecundos en el ámbito de la poesía medieval castellana y del teatro áureo y a pesar de su rápido avance, creo que los instrumentos de las Humanidades Digitales podrían aplicarse con más profusión al estudio de las épocas más recientes, pero supongo que no han experimentado una aplicación tan temprana quizás precisamente por la rapidez de los cambios experimentados por la poesía en los últimos

treinta años y por su gran cantidad de datos, surgidos de las relaciones intermediales. Precisamente por estos motivos, un fecundo punto de partida reside, en mi opinión, en el concepto de lectura distante (*distant reading*) de Moretti (2013), que podría semejarse a un plano general en el cine. El crecimiento exponencial de la cantidad de información, la proliferación de diferentes soportes de lectura y herramientas de producción, y almacenamiento y circulación de estos datos obliga a considerar este tipo de lectura abarcativa y a gran escala. Todos ellos demandan un cambio en el modo de leer que heredamos de la imprenta, y al que Moretti denomina lectura cercana (*close reading*), algo similar a un *close-up* en una película. La idea de este estudioso es relativamente simple, en principio: las grandes escalas a las que nos enfrenta el medio digital hace que necesitemos cuantificar la literatura y leerla en base a tres nuevas disposiciones provenientes de otras disciplinas científicas: la historia cuantitativa, la geografía y la teoría evolutiva. A partir de estas disciplinas, Moretti realiza tres tipos de operaciones: periodizar (y mostrarlo en gráficos), describir ciclos, localizar (en mapas) y agrupar o clusterizar (en árboles) relaciones entre conceptos, tópicos, cualquier tipo de objeto literario. De este modo, la metodología de la lectura distante permite hacer un análisis de la totalidad de la producción literaria de un lapso de tiempo dado, y no simplemente de una parte (que puede ser la mejor, la consagrada, pero que no da cabal cuenta de todo el período). El acercamiento a la poesía española contemporánea desde la herramienta de la Humanística Digital permitiría contestar a interrogantes que en

la producción poética de las últimas décadas resultan particularmente relevantes, como el peso de la tradición y los consiguientes enlaces intertextuales e intermediales que genera.

GONZALO ESCARPA  
ESPANHA

1. Como afirma Fernández Mallo en “Postpoesía”, el hecho poético es uno de los pocos tentáculos de la creación que no accedió totalmente a la ya periclitada postmodernidad. Es decir, continúa aferrada a ciertos usos y moldes clásicos. En mi opinión, la hibridación o el mestizaje son también unos de esos usos arcaicos, o más bien seculares: la poesía siempre ha sido promiscua. Es cierto que gracias a Internet esa promiscuidad ha alcanzado alturas colosales. Ciberpoesía, determinados gestos transmedia o la obra de autores como Eduardo Kac así lo demuestran, pero no hacen otra cosa que seguir el camino marcado por la intermedia de Dick Higgins.
2. Kenneth Goldsmith delimita este terreno en su canónico *Escritura no creativa*. Hoy en día el lenguaje se “gestiona”, el poema se “diseña”, la comunicación se fragmenta y atomiza. Seguimos los poetas discutiendo, con Valente, sobre comunicación o conocimiento, pues no son todos los creadores los que comulgan con el citado Goldsmith. De hecho, son muy escasos los ejemplos de una poesía real y completamente contemporánea. Así las cosas, convivirán aún por mucho tiempo los viejos y los nuevos



usos. Y está bien que así sea. El eBook no acabará con el libro en papel, y está bien que así sea. No estamos obligados a elegir entre Beatles y Rolling. El menú se ha ampliado, simplemente.

3. (a) Hay líneas generales compartidas, lecturas compartidas, acontecimientos que reúnen a grupos de poetas, premios y otras características como las que llevaron a Petersen a hablar de “generaciones”. Pero no hay un sentido de pertenencia, una voluntad de formar parte de un club. En palabras de Hugo Mujica, lo que no hay ya es pasión.
- (b) La crítica debe aceptar y valorar los discursos poéticos de forma individual, como tal vez debiera haber hecho siempre. La agrupación se vuelve cada vez más compleja. Así que se trata de encontrar un nuevo sistema de catalogación y taxonomía, a ser posible imaginativo. Quizá es hora de hablar de núcleos temáticos, de campos semánticos e isotopías comunes, de vectores de creación en los que se encuentran nuestros poetas.

GRACIELA FERRERO  
ARGENTINA

1. Una primera afirmación: la red se ha constituido en un nuevo espacio transatlántico y global. Este fue el título de una conferencia de Vicente Luis Mora en el año 2014 y el tiempo transcurrido no ha hecho sino reforzar el aserto contenido en ese enunciado. Esta espacialidad diferente ha generado algunos cambios trascendentes (y otros modestos) en lo atinente

al discurso poético. Estimo que la vía digital ha supuesto obviamente una revolución en la difusión de propuestas creativas de todo tipo. Ha instaurado, de manera intencional y casi programática, en algunos casos, un sistema más eficiente, descentralizado y participativo, frente a ciertas tradiciones de lectura, de circulación editorial y académica necesariamente más “morosas”. Ha vencido inercias institucionales, y ciertas propuestas condenadas al silencio en los grandes medios de comunicación han logrado mayor visibilidad y logrado un espacio natural de difusión y pervivencia. Resulta de interés lo atinente a la crítica: he hablado más arriba de la red como “sistema más participativo”, en efecto, un fenómeno observable es el desarrollo de formas de crítica entre pares, horizontales y cuestionadoras de ciertas autoridades legitimadas, más cercanas al intercambio que al *dictamen* de expertos. Podría afirmarse, desde esta perspectiva, la existencia de una doble circulación cultural, una letrada y otra informática (mester de clerecía y mester de cibervía, en palabras de Vicente Luis Mora, pronunciadas en el filo del cambio de siglo). La circulación es uno de los aspectos que marco como trascendente. No creo, además, que la opción por este tipo de difusión entrañe un gesto de oportunismo y mera adecuación a un medio diferente: frente la neutralidad de algunos, que se limitan a optar por la cibervía, se yergue el “posicionamiento” de otros (ciberactivismo), una suerte de contrahegemonía cultural dentro de la red, una “contestación” y resistencia de quienes convierten a la red en un sistema alternativo al *establishment* institucional y a las coerciones del mercado. Este es el primero de los aspectos considerados. El lenguaje

poético es otra cuestión. Porque si es cierto que hay producción poética nacida analógica pero instalada y luego digitalizada, lo cierto es que hay, también poesía, digo “lenguaje de poema” originalmente digital. Cyber- poesía, e-poetry o poesía digital son denominaciones genéricas que albergan propuestas creadas específicamente para internet. En estos géneros emergentes el nuevo *lenguaje de poema* va acompañado ineludiblemente de una revolución en la estructura comunicativa del mensaje: en la autoría, en tanto mancomunadamente trabajan el poeta y el programador (poética de la programación?) en la recepción, porque ésta supone una activa “práctica” sólo verificable on line: buscar, tocar, armar, clicar, deletar. Las *sílabas cuntadas* de una tradición cultural de siglos, han sido reemplazadas por las destrezas de la alfabetización digital. La revolución en las prácticas escriturarias y receptivas, ha impuesto un metalenguaje renovado para describirlas: lectoespectador, operaciones de montaje, videopoemas, fotopoesías, holopoesías, e-tertulias, nanocomunidades, e-juglarías, perfo-poesías y la lista sigue y seguirá. ¿Los rasgos de continuidad con el discurso anterior? La historia de la lírica en cuanto género está atravesada de rupturas. Cito las palabras de Agustín Fernández Mallo en su *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*: “La poesía postpoética intenta ser ese germen proteico, esa célula, que recoja la tradición, experimente con ella, la ensamble a todos los ámbitos de la cultura del siglo XXI”. No creo advenida la “fase final de un proceso de desacralización” de la lírica. El gesto al que se refiere Fernández Mallo, y que implica la absorción crítica y la resolución estética de la totalidad de

los discursos sociales de una época, no nació con la generación Nocilla. Es quizás el sempiterno *mester* de la poesía.

2. Creo que las categorías teórico-críticas con las que intentamos analizar, comprender e interpretar los discursos estéticos están impregnadas de una radical historicidad y esto implica la necesidad de su continua revisión y hasta re-dicción. Me permito imaginar esta misma pregunta, formulada a un crítico contemporáneo a las Vanguardias de comienzos del siglo pasado o a uno de la *revolución* postestructuralista. La autoría, por ejemplo, es un fenómeno poliédrico y, en estos últimos tiempos, casi rizomático. Su carácter de coágulo de sentido, derivado de la antigua sacralización de la figura del *creador*, ha generado históricamente una categoría adensada, en la que confluyen aspectos jurídicos, editoriales, intraliterarios y ficcionales. Decir “autoría” hoy es convocar todas estas laderas. Quienes nos dedicamos a la docencia universitaria en estos tiempos pandémicos (escribo desde Argentina, en julio del 2020, y en plena vigencia del confinamiento) y hemos debido virtualizar nuestros cursos, sabemos que la cuestión jurídica de la autoría es un aspecto crucial. La circulación digital ha puesto en relevancia la cuestión del “derecho de autor” y su necesaria protección: la dimensión moral y la patrimonial de la autoría están continuamente en riesgo a partir de prácticas de apropiación facilitadas por una circulación tan vertiginosa cuanto, en ocasiones, inescrupulosa. En el plano intraliterario, hemos sepultado al autor con Barthes y Foucault durante los setenta, pero asistimos a su resurrección en estos últimos veinte años: retorno del autor,

pero investido de otros atributos y re-significado. Con el “giro subjetivo” ha concluido la variante del objetivismo que propugnó la evanescencia del sujeto en las estructuras objetivas del lenguaje y lo simbólico, reduciéndolo a una mera construcción gramatical o de signos. La reposición de la cuestión subjetiva ligada a la existencia humana tiene lógicas consecuencias en la práctica social que la literatura entraña: variantes y modulaciones de lo autobiográfico y lo íntimo, autoficciones, ficciones de autor, mitografías autorales... La proximidad de la categoría retórica con el sujeto histórico y biográfico responsable de la escritura, se ha extremado. El impacto de lo tecnológico no ha mutado esta *densidad humana* de la figura de autor: lo que existe, como nota diferencial es una hiper-circulación del nombre de autor, a través de nuevas textualidades virtuales. El blog, por ejemplo, se ha convertido en el soporte de una forma nueva, adaptada al medio, de las tradicionales ‘poéticas de autor’ en la que el mecanismo de ‘enlace’ actúa no sólo como dispositivo de organización textual, sino como generador de sentido. Un caso, el blog “Tratar de comprender, tratar de ayudar” del poeta Jorge Riechmann, contiene reseñas críticas de su obra, de obras ajenas, remisiones a otros blogs “próximos” estética e ideológicamente, enlaces a videos, calendario de lectura de poemas, de marchas anti-sistema... Esta textualidad de la blogosfera no diluye ni afantasma la figura autoral, por el contrario, la expone en su consistencia de *responsable* de una obra ya no cerrada, autónoma y finita, sino en construcción y abierta. En síntesis, para quienes identifiquen autoría con proyecto creador e intencionalidad, creo nada de esto ha sido alterado

por la red. Otro punto, la comunicación y la recepción. La novísima Generación 2.0 está integrada por jóvenes que difunden su obra primero a través de las redes sociales (Instagram, Twitter) y luego, llegan al formato libro. Por esta vía amplían su público horizontalmente y revolucionan la tradicional oposición entre el mundo reducido de los *lectores* de poesía y el *público* más amplio de otros géneros (la novela, por ejemplo). A partir de esta revolución en la comunicación, la poesía ha conformado un público propio de *fans* o *seguidores* de determinados discursos cuya recepción se expresa en el “me gusta” más cercano a la mercadotecnia, que a la ritualidad del disfrute de los textos poéticos. Un aspecto que quisiera desglosar es el referido a la recepción crítica. Ya he señalado que la vía digital ha instaurado formas más desjerarquizadas, horizontales y desestructuradas de la crítica entre pares, que recusan las institucionalidades hegemónicas. Un caso interesante es el del colectivo nucleado en el blog “Crítica poética y contracrítica”(<http://criticadepoesia.blogspot.com>). Bajo el seudónimo Addison de Witt actúan cinco críticos cuya identidad nunca se da a conocer. La suya es una actividad decididamente contrahegemónica: en una de las secciones más populares, rescata poemarios aparecidos en editoriales minoritarias y denuncia las “componendas” de ciertos premios literarios en los que pone sobre aviso acerca de la relación entre los jurados y los galardonados. En el mismo sentido, también realiza la ‘contracrítica’ de reseñas aparecidas en publicaciones institucionalizadas, con el objeto de desenmascarar también relaciones pre-acordadas entre reseñadores y reseñados. Creo necesario destacar esta manifestación del ciberactivismo

anti hegemónico, por cuanto no todas las operaciones de lectura previstas ni todas las escenas de interactividad alentadas y diseñadas en la espacialidad digital, poseen la liviandad y evanescencia del “me gusta”.

3. Sólo se me ocurre, para tratar de dar forma a esta cuestión, el apelar a las antologías, en tanto muestra (me hago cargo de las restricciones, exclusiones demás condicionamientos del género) de tendencias y tensiones que de otra manera serían difíciles de cartografiar, habida cuenta de la saludable pluralidad del discurso poético de este tiempo. Me referiré, concretamente a la antología preparada por Remedios Sánchez García y Anthony Geist, en el año 2015: *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)* a la que entiendo como cifra del “estado del arte” de la poesía panhispánica de hoy. El título es mucho más que un paratexto: entraña un ‘posicionamiento’ que comparto. “Canon abierto” es réplica al espíritu del catálogo exquisito y monológico de Harold Bloom y afirmación de la apertura de la *Obra abierta* de Umberto Eco. Esto ya lo dijo con perspicacia Marisa Rodríguez Pérsico en una iluminadora reseña de la Antología, y lo reafirmo como criterio de lectura de la polifonía de la poesía en español. Los 122 poetas seleccionados, españoles e hispanoamericanos, se constelan en tres tendencias : la Poesía ante la incertidumbre, la Estética del fragmento y la de los herederos de la poesía neobarroca. No son éstas las únicas corrientes, pero sí las más claramente discernibles. Tres programas de escritura que podrían sintetizarse a través de este modo modesto del sintagma: comunicación y emoción, esquivarlas de voz y juegos subversivos del lenguaje. Esta selección de 122

poetas, españoles e hispanoamericanos, busca dar cuenta de un trazado “panhispánico” y polifónico.. El título “canon abierto” instaaura sentido a partir de una calificación polisémica: la apertura alude en primer lugar, a la juventud de los convocados, nacidos entre 1970 y 1985 y agentes de obras abiertas y en proceso y, en segunda instancia, a la idea de un corpus que no elude posibles incorporaciones futuras. Esta remisión

ILDEFONSO RODRÍGUEZ

ESPANHA

1. Ante todo debo presentarme: como lector y escritor de poemas mi comportamiento sigue siendo tradicional: mi soporte básico es el papel en sus variantes (la servilleta de un bar, cuando no tengo otro recurso contra el olvido), el libro, los libros que compro, saco de bibliotecas, sigo publicando. Y mi materia es verbal, son palabras. Pero, a diferencia de algunos poetas de mi generación que han querido o sabido prescindir del ordenador, yo sí lo empleo y hasta con afición y medio vicio. Fue primero un sustituto de la máquina de escribir, un regalo para un mal mecanógrafo: corregir era un juego. Pero no hay juego inocente: pronto el cortar y pegar apareció como un recurso que inducía a una nueva “filosofía de la composición”: recomponer, hacer que la escritura fuera más juego de lo que ya es por sí misma, a mi juicio. Hubo que hacer nuevos aprendizajes: el primero de todos, acostumbrarse a leer en vertical, en la pantalla, como si el texto que estás escribiendo se hubiera puesto en pie y fuera un anuncio en la calle



(también he conocido escritores que no han querido nunca identificar la pantalla con el soporte ya casi “natural” de la escritura). Y no deberíamos olvidarnos de los archivos: de pronto la oficina del escritor parecía desplegada ante él, con accesibilidad casi plena. Se acabó (o casi, todo siempre es casi) el dónde tendré aquella nota, aquel poema, en qué carpeta de gomitas, en cuál de los cien cuadernos. Un trabajo de amanuense dedicado durante no mucho tiempo ordenaba aquellos materiales desperdigados, les daba acceso (y no digamos la función de búsqueda, los binoculares que te dicen cuántas veces en el texto has repetido la palabra esa que acabas de escribir o dónde pusiste aquella otra). Todo esto es hablar a grandes rasgos de una herramienta. Hay algo decisivo en ello, mensaje y medio, significante y marco, no hace falta insistir. Ahí está Mallarmé con sus magias tipográficas y espaciales. Por no hablar de Burroughs: sus procedimientos para cortar y pegar manuales. O los poetas que han trabajado con titulares de periódicos (Tomás Salvador González, entre los contemporáneos), algo que ya hicieron los dadaístas: collages, frottages, solarizaciones de Man Ray. Me he presentado como un escritor tradicional: es a esta tradición a la que me acojo, la del siglo veinte con todos sus nuevos procedimientos: el collage, la yuxtaposición, el simultaneísmo. Las variantes individuales no son tantas: hay poetas que siguen con la medida clásica de sus versos, narradores (los más) que no han escrito nunca una página de monólogo interior joyciano. Libertad y conveniencia, respeto por todos (las afinidades es y gustos son otra cosa). En este sentido adelanto ya: en contadas ocasiones doy en la red con textos cuya factura y contenidos superen en “modernidad o posmodernidad” a

los autores arriba mencionados dentro de la constelación tradicional. Hasta aquí el aparato inerte, el PC.

2. La red significa contenidos y conductas nuevas en el leer y el escribir. Si estos son actos considerados tradicionalmente como solitarios (el mito de la página en blanco, el lector silencioso), la red está desencarnada y abre galerías de espectros, que cada vez son más ilimitadas: “Vivo en conversación con los difuntos / Y escucho con mis ojos a los muertos”, como ha escrito Quevedo. Sólo que los espectros tienen vidas virtuales, se animan, hacen parodias de diálogo. ¿Quién está al otro lado, qué? La biblioteca de Babel, el jardín de los senderos que se bifurcan. La pantalla como ventana. Lo mismo se decía de la televisión, en la época ingenua. Ahora vemos cómo la red se va pareciendo tanto a la televisión. Es comercio y es número: audiencias, visitantes. La circularidad y el retorno de lo mismo alimentan el vicio internauta. También puede crear anorexia: casi diariamente llega la página Poesía Recitada (una fonoteca en la que yo mismo estoy, por cierto, junto con una multitud que va creciendo): te asomas un instante, por deferencia, como ese boletín que te meten por debajo de la puerta. (Escribo esto desde una posición relativamente libre de cualquier obligación de estar al día o a favor por principio de los creadores jóvenes. Y no mantengo ningún vínculo con el mundo académico, dedicado, se supone, a investigar estos fenómenos). Me han contado que existe una poesía hecha desde la red donde el discurso ha desaparecido como tal, emergiendo la actividad misma del proceso donde

el visionador-lector-escucha queda afectado y transformado poéticamente. No la he frecuentado. Alguna vez que lo hice me encontré con amalgamas de vídeo clips y músicas y rótulos no muy alejados del mundo publicitario. Pero esto no pasa del prejuicio, seguro. En cuanto a las formas híbridas, por lo general no pasan de formatos acomodaticios: recitados de un poema en YouTube con fondo de músicas suaves. No abunda el gesto punk, la palabra aparece por lo general tratada como cosa frágil y enfermiza. Gustos New Age. Así que poesía en la red viene a significar, por lo que veo, un escaparate con contabilidad inflexible: el número de seguidores y emoticonos con sonrisitas que recibe cada poeta que cuelga su poema. Por poner una cifra: cierto blog registra un censo de 17.100 poetas. ¡Qué tremebunda y hasta tenebrosa cifra! Es como si a toda una villa le hubiera entrado la manía de poetizar. Así sucedía en aquel entremés del Siglo de Oro: si te tocaba un poeta con su dedo, ya sólo podías hablar en verso. Contagio de la poesía como un virus coronado de laurel. Tal fenómeno me parece el más notable: la multiplicación, la facilidad, la prisa, que no es aquella de los futuristas nerviosos. (La afición masiva a poetizar no es cosa nueva. Cervantes nos pinta una Tebaida numerosa de poetas serranos cantando todos –y puede que en simultáneo– a sus damas respectivas). La autoedición, la accesibilidad (pagando, por lo general) a lo que solía costar ciertos esfuerzos hace que veamos catálogos que combinan clásicos con recién llegados. Esa anonimía, ¿cumple el imperativo de Lautréamont, “La poesía deberá ser hecha por todos”? Tal vez. A condición de preguntarnos qué poesía. Pues el espejismo es que todo está ya escrito y repetido hasta

la náusea, las concordancias en la red trituran lo excelso y lo raro. Ahí es donde las formas tradicionales más caducas y sus contenidos se reproducen masivamente. Un tardorromanticismo que no acaba nunca de expirar, una mostración de intimidad en formas de autoayuda, un humanismo que reproduce mensajes de cambio o apocalipsis ya leídos en los poemas del realismo socialista. Las formas ingenuas que aspiran a la comunicación llana, al mensaje y el masaje por encima de todo lo demás. Hay que admitirlo, son los poemas que más se reproducen en la red. Y el uso de la misma como buzonedas para convocatorias, poesía-podemos, poesía asamblearia. Eso también. Habrá que admitir una separación definitiva entre los dos tipos de poesía tradicionales: la culta y la popular. Clerecía y juglaría. Los dos Góngoras. Etc. En sí no está ni bien ni mal. Lo llevamos a su extremo: herméticos y cantautores. A mí esto me afecta, no soy cantautor. Un cantautor al que conozco se ve con derecho a decir ante un poema de, por ejemplo, Larrea: No se entiende nada. Y aquí está la trampa. Pues nadie, en este terreno, puede presumir de analfabeto. Todos o casi todos, herméticos y populares, hemos hecho el bachillerato. Y casi todos estamos enredados en la misma red, a poco que nos confiemos.

3. (a) ¿Es posible todavía –o deseable– vislumbrar direcciones o rasgos comunes entre los diferentes discursos individuales? ¿Aún tiene sentido reflexionar en términos de “grupo” o en el ámbito nacional o internacional?
- (b) Toda esa fragmentación, de la cual veníamos hablando, parece corresponder a una casi desorientación o multiplicación de direcciones del

discurso crítico. De ser así, ¿Cómo la crítica puede recorrer fructuosamente los intrincados caminos de los mapas que los varios discursos poéticos han ido dibujando en estos últimos 30 años en ese enorme espacio geográfico-cultural que corresponde al mundo hispánico?

IVÁN GARCÍA LÓPEZ  
MÉXICO

1. Tomaré sólo algunos aspectos de estas dos preguntas, que son tan interesantes pero a la vez tan amplias. Empezaré con algo ya conocido: los cambios tecnológicos han aportado mucho en términos de disponibilidad de la información y eso incide en la configuración de un lenguaje poético. Ciertas plataformas facilitan el conocimiento, acceso, búsqueda, intercambio y revisitación de diversos materiales y de ese conglomerado se alimentan los poetas. Pero en ese contexto, no es propiamente la tecnología, sino la poesía la que continúa modificándose a sí misma. Por otro lado, las tecnologías pueden ser cada vez más ágiles y vastas, pero la poesía tiene sus propios dinamismos, sus propios vórtices. Hay una mezcla de emergencia, peso y erosión que no se puede rodear. Hay un balbuceo, un exceso, una curiosidad, una reflexión, un silencio. En suma, una radicalidad. Las personas que considero poetas mantienen un diálogo permanente y tenso con los discursos anteriores, de modo que hay muchos rasgos de continuidad, sería desmedido intentar repasarlos aquí. Si tuviera que dar una síntesis, hablaría de un balbuceo radical. Hay algo nervioso que se

prolonga. Una continuidad balbuceante. Por descontado, existen algunas líneas poéticas —desde varias décadas antes de 1990— que se han visto estimuladas por las posibilidades tecnológicas o que han encontrado allí su campo de acción, a menudo con una atención por la voz y el cuerpo como eje, o por las posibilidades tipográficas, además de un interés por modalidades provenientes de la música de vanguardia, por ejemplo. Pero el cuerpo y la voz no se regalan, no vienen dados, sigue siendo indispensable aquella radicalidad que funde esa voz y cuerpo, esa carne. Al igual que en la pandemia de poemas “normales”, en estos otros casos abunda la evasión, el juego vacío, la desnutrición. Es una captura experimental, como ha habido tantas otras. Como decía Leminski, un jeroglífico egipcio está más cargado que una palabrita cualquiera salpicada en un holograma. Lo que no descarta las posibilidades de que esto último produzca algo importante. Pero es siempre difícil, no es algo de ahora. *No todos los días el mundo se organiza o precisa en un poema*, sea del tipo que sea.

2. No sé qué decirles... En cierta manera, la poesía siempre ha sido experimental, si se toma en cuenta su relación con lo desconocido, su percepción de desgastes formales y “los ecos que porta como una estela”, como dice Diana Bellessi. En las prácticas más ligadas a las nuevas tecnologías, por lo menos en lo que conozco, creo que la autoría persiste, más allá de los desmembramientos de frases y palabras ejecutados o de las combinatorias que se toman como creatividad y que a menudo no lo son (en ese desmembramiento y recombinatoria, ciertamente puede disolverse

la autoría de algunos elementos, lo cual tampoco es nuevo). Pero más allá de todo esto, como han dicho tantos, importa mucho no fetichizar esas nuevas tecnologías ni ceder a la tentación de formular el cierre de un ciclo. Hay diversas prácticas presentes y a menudo están ligadas a tecnologías anteriores, como la voz, el papel. En los pueblos remotos, en los mares, en los psiquiátricos, en las cárceles, mirados a su vez con la debida cautela, suceden tantas otras cosas. Es común tender a pensar que la curva frente a nosotros lo es todo, casi todo o lo más importante o atrayente. Creo que no se puede hablar de cómo *volver a reflexionar*, como si hubiera ya un solo plano y todo de nuevo.

3. (a) Sin la menor duda es posible. Sí, es deseable y hasta indispensable que haya rumbos en común. Sí, tiene sentido.
- (b) Esa fragmentación de la que vienen hablando en el cuestionario, seguramente se corresponde con alguna realidad. En lo que conozco, en las personas que considero poetas, y que desafortunadamente no son tantas, no percibo una situación tan aguda como la descrita.

JACQUELINE GOLDBERG  
VENEZUELA

1. Sin duda los cambios tecnológicos han huellado los discursos literarios de este siglo. Y no hablo de los canales de difusión, donde es obvia la metamorfosis, los beneficios y maleficios. Me refiero al metabolismo de la poesía, sus más

íntimos procesos de producción de discurso, de reflexión y de interpretación de la realidad. Sería lugar común explayarme en las tantas y prometedoras posibilidades que tenemos a mano de incorporar a un texto hipervínculos, imágenes, sonidos. Hay cambios que van más allá. Que tienen que ver con una nueva conciencia. Estamos pensando de manera distinta. Al escribir nos situamos en un mapa infinito y acudimos a él para hallar respuestas. Escribimos con la certeza de que cualquier palabra, cualquier idea podemos rastrearla en la web, que podemos buscar en un instante citas, referencias, otros poemas, otras voces. Escribimos en nuevos espacios mentales, acotados, con exigencias formales que vienen de los medios tecnológicos: quizás frases más cortas, párrafos más cortos, más contracción. El lenguaje y las formas de la poesía se han expandido a otros géneros. Es como si las formas naturales de los discursos de las redes viniesen de la poesía. Por otra parte, escribimos mucho más acompañados que antes, de forma más coral, colectiva. Esto hace la poesía mucho más portátil, mudable, instantánea, efímera.

2. La autoría está camino a la extinción. Mientras más uso se hace en la poesía de tectónicas cognitivas públicas, a mano, hechas por todos y por nadie, para todos y para nadie, la poesía deja de tener un autor único. No tengo respuestas sobre esto sino grandes miedos. No sabemos quién lee en voz alta o edita y reedita nuestros poemas en el otro lado del mundo. Me pregunto sobre los límites del plagio si todos estamos bebiendo de las mismas fuentes, si no importa dónde lo leí, si es admisible la apropiación, la desapropiación, el rapto, lo coral..



3. (a) Los bordes también están en extinción. Me parece sin embargo poco probable que desaparezcan por completo las voces, las características propias de esas voces. Seguimos siendo individuos y la literatura da cuenta de ello. Por ejemplo, haber nacido en la ciudad venezolana de Maracaibo, junto a un lago, hija y nieta de inmigrantes, con una discapacidad, ya me hace completamente diferente a un escritor del mismo lugar o de cualquier otro, incluso me hace diferente de mi hermano si escribiese. Nos diferenciarán siempre nuestras historias personales, la genética de nuestros pasos.

(b) Es justamente tarea de la crítica buscar las encrucijadas entre la poesía y la necesidad de clasificar y cosificar. Ser el crítico escritor antes que cirujano, ser sensibilidad antes que administrador de acontecimientos. Abogo por una crítica dispuesta a mirar hacia dentro de las casas de la escritura, a conocer la biografía del autor y de sus textos. Abogo por un crítico que reflexione conociendo al otro y no tan solo desde ideas preconcebidas, desde la historia o un corpus de estudio. ¿Un crítico que también sea poeta? Quizás eso.

JORGE FONDEBRIDER  
ARGENTINA

Mi respuesta a las tres preguntas es una sola y la pongo a continuación: Todas las preguntas formuladas parten de un supuesto: la tecnología modificó la escritura. En principio, no lo comparto. Lo único que se modificó es la

manera de multiplicar las “bocas de expendio”. Me explico. Antes se dependía exclusivamente de que un libro llegara de un lugar a otro. Ahora, con que lleguen los textos a Internet, viajan más ligeros y con menos problemas. Esto lo experimentó mi generación en los años ochenta, cuando un grupo de poetas y ensayistas hicimos *Diario de Poesía*, probablemente la revista de poesía más visible de las últimas tres décadas. Por haberse planteado una estrategia periodística, y por contar con la fuerza de imponerla en los kioscos de revistas, llegamos a tiradas de 12 mil ejemplares, demostrando que el género tenía más lectores que el que les asignaban las editoriales. Eso provocó un toque de atención que se tradujo en nuevas colecciones de libros y un mayor interés por parte del mercado, que hasta entonces consideraba a la poesía como una especie distinta de la “literatura”. Sin embargo, en esas épocas, los contactos entre poetas de las distintas provincias de la lengua castellana resultaban muy difíciles. Todo dependía del correo y, por supuesto, los libros no llegaban de un país a otro, más que por ese medio. Dos ejemplos me vienen a la memoria: siempre nos resultó muy complicado acceder a los colegas mexicanos y, por razones intrínsecas a la cultura argentina, también a los de nuestra provincia de Córdoba, que se presentaba como un bastión inexpugnable. Una generación después, Internet mediante, nada de esto constituyó un problema. Los blogs empezaron a estar a la orden del día y algunos, como *Otra iglesia es imposible* (del poeta Jorge Aulicino), *De Sibilas* y *Pitias* (de la poeta Silvia Camerotto) o las revistas virtuales, como *Poesia.doc* o *Buenos Aires Poetry*, permitieron un flujo constante de información y nuevos vínculos entre tradiciones que, hasta ese entonces, parecían muy

lejanas. Como se observa, hablo de una cierta “polinización” entre autores y textos que empiezan a cruzarse y conocerse más allá de las fronteras de las ciudades. Pero de ningún modo veo que el medio (la web) haya determinado un nuevo tipo de poesía distinta de la que ya existía. De modo que vuelvo al principio: las preguntas que plantea esta encuesta me parecen demasiado orientadas a responderse solas, sin considerar que su basamento se apoya en otra cosa que en las opiniones de quien las formula, lo cual no es un criterio general de realidad, sino un acto de fe que, al menos yo, no comparto. Hay un aspecto más sobre el que quisiera abundar: el concepto de autoría. Todo poeta, creo, aspira a ser autor de una obra original. O, dicho de otro modo, a tener una voz. Por lo tanto, imaginar que esta época se plantea algo diferente me parece, nuevamente, una superstición personal. Lamento que mis respuestas resulten analógicas respecto del deseo digital. Pero es lo que puedo decir.

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ  
ESPANHA

1. Es una pregunta compleja, y no es fácil contestar brevemente, pero lo intentaré. Aunque en principio la cuestión de la difusión y la del lenguaje pueden parecer dos aspectos muy distintos, creo que sí existe cierta relación, sobre todo en un fenómeno como es la aparición de una serie de nombres (en España) que se dieron a conocer a través de las redes, pero que han conseguido una cierta visibilidad y, lo que es más sorprendente,

un cierto éxito comercial. Lo paradójico es que, si bien las redes han sido determinantes para la difusión de sus textos, estos parecen inmunes al nuevo medio, excepto en lo que respecta a su inmediatez y tendencia a cierta espontaneidad, más o menos impostada: en general, se trata de una escritura muy poco original, con escasa o nula ambición estética, y muy propensa al sentimentalismo (aunque disfrazado mediante algunos toques de realismo sucio). Fuera de este fenómeno, estéticamente muy poco interesante, creo que la mayor parte de la poesía contemporánea hispánica todavía no ha incorporado ese nuevo horizonte, o lo ha hecho de manera muy tímida (lo que le hace quizá más vulnerable a la hora de responder, con un discurso sólido a estrategias comerciales como la mencionada). Aunque hay algunas experiencias interesantes (pienso en gente como María Salgado o el colectivo Euraca), tengo la impresión de que la escritura se resiste a asumir los nuevos modos de percepción en los que estamos todos inmersos. Ello no tiene por qué ser negativo siempre, puesto que la poesía puede ejercer una labor de resistencia, al plantear por ejemplo una forma de mirar que no sucumba al narcisismo, a la temporalidad vertiginosa de buena parte del mundo digital, pero se corre el riesgo de caer en una cierta complacencia (y también nos arriesgamos a mantener marcos de comprensión que ya solo pertenecen al pasado). Gran parte de la supuesta huella de ese nuevo mundo no pasa de ser superficial: un texto puede tomar metáforas del mundo digital o referirse a Internet y a Facebook, y, sin embargo, responder a una concepción del poema conservadora, incluso clasicista.

2. Creo que, de momento, esto ha afectado más a la recepción que a la creación: el lector tiene acceso, al margen de las editoriales y los suplementos literarios, a una serie de textos, a menudo ofrecidos directamente por su autor. Ello ha supuesto una cierta democratización de ese circuito, aunque ha incluido no poco margen de desorientación: al prescindir de mediadores (cuyo papel en parte se ve incluso cuestionado), el lector puede verse superado por un aluvión de material, de calidad e interés muy desigual. Lo curioso es que determinados medios, como el libro impreso (sobre todo si aparece en determinadas editoriales), siguen conservando todo su prestigio, el cual, de alguna forma, incluso se ha visto reforzado (distinguiendo, a veces, de una forma algo simplista, entre los autores que tienen “libros” de los que solo publican en Internet). Tal vez las nuevas formas de difusión estén dando, eso sí, más protagonismo al texto individual, al poema aislado, frente a la tendencia, heredada del simbolismo, del libro orgánico, del poemario como algo más que una suma de poemas: con todo, de momento ello solo parece reforzar una dicotomía entre Internet (donde solemos leer poemas, no libros) y el papel (donde todavía conserva su fuerza la idea del libro unitario, muy lejos de lo que ha ocurrido en el mundo de la música, donde el concepto de “disco” se ha difuminado hasta convertirse en una especie de fantasma del pasado). Respecto a la relación con otros lenguajes artísticos, la paradoja es que vivimos en una sociedad cada vez más conectada pero también más propensa a crear comunidades autorreferenciales (algo muy visible en las redes sociales), desde el punto de vista ideológico pero también de las prácticas y los campos de interés, que

no favorecen en absoluto un diálogo con otros campos. Echo de menos una mayor comunicación entre artistas de distintas disciplinas (músicos, poetas, creadores de videoarte y artes plásticas, creadores vinculados al mundo del cine y del teatro...), que podría favorecer un verdadero replanteamiento tanto del discurso poético, como de otros discursos. Ahí, como digo, Internet puede resultar una ayuda, pero también una trampa, precisamente por esa autorreferencialidad de las redes.

3. Como he intentado sugerir, esa fragmentación no es exclusiva del lenguaje poético. El mundo moderno parece moverse entre dos polos, en apariencia muy alejados entre sí, de una constante interrelación y un refuerzo identitario, de una autorreferencialidad preocupante. Aunque no creo que haya que reducir todo a una explicación económica, ello no deja de responder a la realidad del capitalismo actual: un mercado globalizado que favorece, sin embargo, los nichos de mercado, por pequeños que sean, puesto que la necesidad de un consumo constante exige también atender a los gustos personalizados de los potenciales clientes (“compradores” no solo de productos físicos, sino también de referentes simbólicos, ideológicos...). Dicho esto, pienso que sigue siendo tarea de la crítica rastrear las líneas de fuerza, los elementos comunes de la escritura de los diferentes poetas, a pesar de la evidente diversidad del mundo poético. La fragmentación es lo obvio, pero la crítica (todo saber) es inútil si asume la obviedad sin más. Si vivimos en un mundo cada vez más globalizado, sería ciertamente extraño que los poetas, a pesar de sus estéticas divergentes, no reflejen

en sus obras de alguna forma esa realidad que les ha tocado vivir. Lo que evidentemente no se puede hacer es seguir manteniendo compartimentos estancos, como el de las literaturas nacionales, vistas desde una perspectiva esencialista o estática. La crítica no puede sucumbir a la pereza intelectual de no intentar establecer vasos comunicantes entre diversas prácticas, pero debe asumir también su propia precariedad, el carácter provisional de sus conclusiones.

JOSÉ LUIS REY  
ESPANHA

1. En mi opinión, en el caso de España la “Poesía de Internet” ha sido una revolución que, en realidad, supone una involución. Se trata más bien de “parapoesía”, pues ni musicalmente, ni visualmente, ni intelectualmente se puede calificar de poesía a esas falacias patéticas expresadas con un lenguaje menos que adolescente (¡Dios mío, si hubiera hoy adolescentes como Rimbaud!). La poesía verdadera convive con esta parapoesía de Internet. En España se dice que ahora hay más lectores de poesía gracias a ese fenómeno. No. Hay más lectores de engendros pseudopoéticos y la poesía verdadera está, como profetizó Octavio Paz, en las catacumbas.
2. Siempre es signo de riqueza que la poesía tenga relación con otras artes. En mi caso, mi poesía es muy visual porque amo la pintura. Gauguin, por ejemplo, y su cuadro “Visión después del sermón” han influido en varios

poemas míos y son la base de mi ensayo “Jacob y el ángel. La poética de la víspera”. Pero, aparte de esto, no me gustan los artefactos poéticos que no estén basados en el uso preciso del idioma en el que escribe el poeta. Eliot, Rilke, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío..., todos ellos fueron grandes innovadores de la poesía, pero siempre sujetos al trabajo con el lenguaje, con el Verbo que encarna. En todo caso, el lenguaje puede y debe relacionarse con el espíritu. Pero no con naderías ni discursos apocalípticos o integrados. La poesía es soplo del espíritu en el barro del lenguaje.

3. Siempre se ha distinguido en la cultura hispánica entre España e Hispanoamérica. Aquí en España estudiamos y leemos a Rubén Darío, César Vallejo y Octavio Paz como poetas americanos, ajenos a la tradición española. Pero ello no es así. Compartir una lengua tan importante y tan hablada como el español debería servir para englobar en una sola Literatura en Lengua Española a todos los grandes escritores de España y de Hispanoamérica: tan nuestro es Neruda como de ustedes García Lorca.

JOSEP RODRÍGUEZ

ESPANHA

1. Personalmente, entiendo la labor poética como una especie de artesanía. El cuidado y el uso de la tradición literaria, por ejemplo, parecen ir en contra de la superficialidad y la fugacidad de las redes sociales. Pero lo cierto es



que, una vez el poema ya está escrito, su autor sí puede beneficiarse de las redes sociales. Tiene al alcance de la mano más lecturas –ampliando así la onda expansiva de la tradición–, un contacto directo y casi instantáneo con los lectores... No obvio que hay poetas que no coincidirían con este planteamiento. Para los que el personaje que construyen en las redes es igual o más importante que sus textos. Que escriben versos sensibleros o de circunstancias. Que entienden la poesía más como espectáculo que como último bastión para la cultura y la disidencia. Pero la poesía no se juega (“el juego de hacer versos / –que no es un juego–”, decía Gil de Biedma) en la inmediatez, sino que obliga a tener una perspectiva más a largo plazo. Por lo demás, se ha escrito mucho sobre la influencia, pongamos por caso, del cine en la obra de los poetas novísimos (en cuanto a ritmo, a imágenes, a estructura), pues bien, del mismo modo, si internet, las plataformas digitales... forman parte de nuestra cotidianidad, resulta imposible negar su influencia. Todos somos hijos de nuestro tiempo y no podemos escapar a ello.

2. La poesía es un gran tren y cada nuevo autor es un vagón que se añade a la cola. Quiero decir, con esto, que la tradición siempre ha estado ahí. Y lo que no es tradición es poligénesis. Internet, el fenómeno de las redes sociales, la edición en línea... han abierto y dinamitado las posibilidades que tiene un poeta de acceder a la obra de otros poetas y de otros artistas en general. En el *Ut pictura poesis* de Horacio ahora habría que añadir a la pintura otras disciplinas como el cine, la televisión y con ella las series, la

prensa escrita, las intervenciones plásticas, las posibilidades tecnológicas que nos ofrece internet... Los límites de género son cada vez más difusos. Pero si algo ha demostrado desde siempre la poesía es su capacidad de mutación, de adaptarse a cualquier circunstancia.

**3. (a)** Llevo tiempo dándole vueltas a este aspecto. Es evidente que, desde el romanticismo, la poesía tiene como germen la individualidad. “El Poeta es un pequeño Dios”, escribe Huidobro. La obra escultórica de Duchamp no deja lugar a dudas. Los grupos o escuelas poéticas, en el fondo, agrupaban a artistas con intereses comunes. Y esos intereses comunes siguen existiendo. La diferencia, o al menos así es en mi caso, radica en que mi grupo de interés no está en mi ámbito geográfico y a veces ni siquiera lingüístico, sino que los poetas con los que hablo de poesía escriben y viven en Macedonia, Estados Unidos o México, por poner un ejemplo. Y, aun así, la fluencia con la que nos comunicamos, gracias a las redes y al correo electrónico, es la misma que si vivieran en la esquina de mi calle. Haría falta un conocimiento de todas las tradiciones para ver cómo ese cruce de influencias y ese fluir creativo afecta a la obra de un poeta y al curso de la literatura...

**(b)** Quizá la primera reflexión que habría que hacer debería tener a la misma crítica literaria en su punto de mira. Mucha de la crítica actual se acomete desde la superficialidad. La fugacidad de la prensa y las redes sociales. La necesidad de los académicos por hacer méritos en su carrera universitaria en la que cuenta más el número de publicaciones que la

calidad de las mismas... Los críticos que respeto tienen una mirada amplia, que no se centra sólo en un espacio de tiempo, una tradición o una disciplina artística, sino que han sabido tejer con paciencia una telaraña en la que quedan atrapados los libros que caen en sus manos. ¿Cómo puede la crítica recorrer y ubicar los distintos discursos poéticos? La respuesta sigue siendo la misma que hace un siglo, desde la lectura atenta. La única diferencia es que ahora, sin duda, la empresa es mayor. Y por tanto el reto es tan ambicioso como atractivo.

JOSÉ TERUEL BENAVENTE  
ESPANHA

1. Entiendo que desde las vanguardias históricas cualquier ruptura en la poesía es ya tradición. El lenguaje del discurso poético no ha sufrido significativas modificaciones en los últimos treinta años. Por ejemplo, la *e-poesía* es solo una modalidad de la poesía experimental que tan particular auge alcanzó en la década de 1970. Los cambios han afectado más a la teorización que a la práctica poética. Sin embargo, considero que el paso de siglo ha modificado el modo en que se ha procesado críticamente la poesía en español. Observo menos dogmatismo y el desarrollo de la red y, sobre todo, el desprestigio de las antologías generacionales o de grupos han favorecido la pluralidad de tendencias del discurso sobre la poesía y de su misma práctica. Desde 1932 con la excelente *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego hasta la desastrosa *Nueve*

*novísimos poetas españoles* (1970) de Josep Maria Castellet, las antologías fueron acontecimientos editoriales decisivos para compartimentar la poesía española del siglo XX en tirios y troyanos, donde el concepto de grupo o de “S.L.” intentaba equiparse con una poética. A partir de los años 1980 todos los intentos antológicos generacionales en el fondo han sido bastantes irrelevantes desde el punto de vista literario y si algo han revelado es el afán de los antólogos por convertirse, sin lograrlo, en nuevos Luzanes de la poesía española. Como historiador defiende la continuidad de la poesía española de los siglos XX-XXI, especialmente desde la década de 1920. Esta continuidad se opone al relato crítico oficial, hecho de discontinuidades, de hipotéticas novedades y rupturas, propias de las parcelaciones generacionales marcadas por sucesivas antologías, que siempre han operado con una profecía implícita alrededor del placer de elegir y la conveniencia de adoctrinar y con el fantasma de lo nuevo frente al anquilosamiento de lo anterior: afán de novedad que se relaciona más con los criterios comerciales, propios de toda oferta publicitaria, que con la historia de la literatura. Quizá debamos aceptar que lo que habitualmente denominamos historia literaria tenga muy poco que ver con la literatura.

2. Estimo que la cultura del libro convivirá con las nuevas tecnologías. Lo digital quizá lleva consigo un saludable auge de la experimentación. En la red ha desaparecido la unidad libro, se busca la instantaneidad o la brevedad del poema. De cualquier modo, me sigo preguntando en qué consiste la unidad de un libro de poesía y si la unidad, después de

Mallarmé, no será un camelo. La entidad más persistente que percibo en la poesía española desde *Campos de Castilla* (1912, 1917), desde *Diario de un poeta recién casado* (1916) o desde *Poeta en Nueva York* (1929) es el diario o el falso diario. La simulación del libro como diario presupone cómo un cambio en la vida provoca un cambio en la poesía y viceversa. Ello nos demuestra, frente a tantas artificiales polémicas que han recorrido la poesía en español desde 1920, que tampoco es tan difícil sintetizar teóricamente *metalenguaje* con *vitalismo poético*, ya que difícilmente *ser poeta* es algo distinto de *estar vivo*. Esta problemática está muy bien recogida en el prólogo de José-Carlos Mainer, “Para otra antología”, en *El último tercio del siglo (1968-1998)* (1999) o, en lo que es, desde mi punto de vista, un paradigma de antología poética para el siglo XXI: me refiero a la editada por Amalia Iglesias Serna, en *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales* (2017). Creo que la red ha favorecido esa ilusión de comunicación del poeta con el lector. Desde mi punto de vista es inaceptable que el poeta hoy no cuente con el lector. La poesía de los últimos treinta años se acoge particularmente bajo el signo de la hibridez, quizá la red está favoreciendo este fenómeno que Rafael Argullol, poeta y pensador que me interesa bastante, llamaba, desde *El cazador de instantes. Cuaderno de travesía 1990-1995*, escritura transversal. La enunciación poética, por encima del uso del verso o de la prosa, radica en un tratamiento temporal de la experiencia humana, que hace caso omiso de una imagen del tiempo concebida como un *continuum* y saca a flote los vértices decisivos de la existencia. La poesía no es reducible

a un género, sino a una forma de visión, como demuestran el genuino metarrelato de Carmen Martín Gaité, “Flores malva”, o *El fin de la edad de plata* de José Ángel Valente o incluso el citado *Cuaderno* de Argullol. También tengo la impresión de que la mejor poesía del siglo pasado se ha escrito en forma de novela, como *Ulises* (1922) de James Joyce o *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, ya que lo genuinamente poético no reside en la forma ni en el tema, ni siquiera en el uso del verso. La poesía como la memoria consiste en ese tratamiento del tiempo que saca a flote los vértices decisivos de nuestra existencia, porque hay otro tiempo que nos configura de una manera radicalmente distinta: un tiempo ajeno a toda linealidad, desbocado y caótico.

3. La poesía, como el instinto erótico, es el último resquicio donde pervive lo individual. Desde luego que es posible vislumbrar rasgos comunes entre los diferentes discursos individuales, pero no es lo más importante. La poesía de los últimos años está perdiendo esa insana concepción de rasgos genéricos propios de un grupo. Insisto, lo que está cambiando saludablemente es el procesamiento crítico. Prefiero la multiplicación de direcciones o incluso la desorientación actual que los forzados –y hasta interesados– compartimentos estancos, que hasta los años noventa, se empeñaban en clasificar la poesía española. A nuestra percepción de la literatura del presente le sobran, sin duda, muchos prejuicios clasificatorios, muchas regimentaciones generacionales, demasiadas fechas reveladoras. Hago extensible esta observación metodológica a toda la historia de la

poesía española del siglo XX, construida como una amalgama de trozos epocales, de segmentos generacionales y falsas rupturas, hasta el punto de que podríamos decir de ella lo mismo que el Canónigo de Toledo imputaba a los libros de caballerías: “La componen de tantos miembros que más parece que llevan intención de formar una quimera”. Todas las antinomias y bifurcaciones que recorren nuestra poesía desde la década de los años 1920 alrededor de los polos como poesía poética/poesía literaria, formalismo/contenidismo, conocimiento/comunicación, experiencia/diferencia son disputas artificiales cuyo objetivo último fue la justificación de un canon. La propia imprecisión terminológica de estas polarizaciones nos está avisando de otras fisuras de mayor calibre, ya que lo que estas antinomias revelan, más que una idea alfa u omega de la poesía, es la progresiva puesta en duda, a lo largo de la centuria, de la misma idea de la poesía y de su práctica. Nos situamos ante la verdadera cuestión de fondo que conviene seguir planteándose en estos mapas del verso en español si no queremos seguir siendo indulgentes con nuestras habituales perezas: ¿cómo estamos contando la historia de nuestra más reciente poesía? Y, sobre todo, ¿qué sentido tiene escribir poesía hoy?

JORDI DOCE  
ESPANHA

1. Parece indudable que la aparición de internet ha supuesto un antes y un después en las prácticas artísticas y creativas. La poesía no podía ser

menos, aunque el carácter verbal de nuestro arte –su vinculación íntima a la palabra– hace que esta influencia sea, quizá, algo menor que en otros campos, o al menos de otro carácter. Para no extenderme en exceso, diría que los cambios han tenido que ver, sobre todo, con los modos de difusión y el horizonte de recepción: los viejos centros y medios de producción editorial parecen haber sobrevivido, pero ahora tienen que convivir con la difusión de la poesía en blogs, revistas virtuales, redes sociales, lecturas de poesía y debates o conversaciones en plataformas como Zoom, Skype, Google Teams, etc. En ese sentido, las viejas jerarquías verticales, que no han dejado de existir, han perdido fuerza o al menos capacidad de ordenar el territorio: antes, una reseña en un suplemento cultural tenía más visibilidad y más impacto comercial. La red, como su nombre indica, ha permitido tejer alianzas y vías de diálogo que ya no pasan tanto por la academia o las revistas en papel: de repente, es mucho más fácil que te traduzcan a otra lengua o que puedas participar en un festival de poesía con escritores de diversos países, no solo europeos. Todo esto ha dinamizado enormemente el panorama, lo ha enriquecido y lo ha vuelto mucho más activo y permeable. Con todo, resulta curioso que el libro, el soporte papel, no ha perdido su vieja función de validación y confirmación pública del poeta ante su comunidad. Los poetas siguen publicando y *queriendo* publicar libros. De hecho, se publican más que nunca gracias al enorme abaratamiento de los costes de impresión y de producción. El libro sigue siendo el testimonio genuino, indubitable, con que el escritor prueba su existencia, la solidez de su vocación, ante los demás. Observo, por último, que esta apertura de las



viejas fronteras geográficas y lingüísticas está llevando a la pérdida de peso de las tradiciones poéticas nacionales y a la creación paulatina de un estilo, digamos, «internacional», apto para su consumo en revistas, festivales y otros foros de intercambio y debate. No es un proceso generalizado, desde luego, pero sí algo que he podido observar con claridad a lo largo de las últimas dos décadas: los poetas se leen entre sí a través de las lindes nacionales y de las lenguas, conversan, se influyen, y quizá la tendencia natural es la de terminar escribiendo en un estilo menos marcado local o regionalmente, que se deje traducir con facilidad. Sería una pena que esto ocurriera, pues llevaría a una pérdida de la diversidad tonal y lingüística (léxica, sintáctica, etc.), a un empobrecimiento radical del ecosistema poético. La poesía ha nacido siempre de la confluencia de dos ejes: el diacrónico de la tradición intelectual y literaria (escribimos, no se olvide, porque antes hemos sido lectores, porque existe una tradición de la que somos herederos), y el sincrónico de la estricta contemporaneidad vital del creador. Si uno de esos ejes se debilita, el otro puede adquirir una fuerza excesiva, arrolladora. Por otro lado, es cierto que ya ha habido procesos de «internacionalización» en el pasado, como el Renacimiento y la tradición petrarquista que se extendió por Europa en el siglo XV (y que fue, como sabemos, una de las formas en que se plasmó la toma de conciencia de una gran mente europea). Quizá la creación de este nuevo estilo «internacional» no sea sino un movimiento de péndulo que intenta corregir el carácter excesivamente nacionalista de las literaturas posrománticas. *Chi lo sa...* En todo lo anterior no he querido entrar a valorar el fenómeno de los jóvenes —y no tan jóvenes— que escriben

al amparo de las redes sociales y las nuevas plataformas tecnológicas. Lo que he podido leer de su producción, y no ha sido poco, me hace pensar que trabajan en un territorio que nada tiene que ver con el de la poesía como un arte con miles de años de tradición y de historia. Lo suyo es otra cosa. Resulta curioso cómo quieren ampararse, o ampararlo, bajo el paraguas de la palabra «poesía», que no ha perdido su viejo prestigio supersticioso. Pero es mejor que sigan fuera de ese paraguas, mojándose bajo la lluvia de su atrevimiento y su ignorancia (que quizá, solo quizá, no es del todo su culpa). Así a lo mejor aprenden a hacerse o a diseñar su propio paraguas.

2. Carezco de la formación —y de la información— para responder como es debido a todas estas cuestiones. Aunque sospecho que ya he respondido a alguna de ellas más atrás. Lo que sí me parece interesante, por paradójico, es cómo, si bien en principio el concepto de «autoría» se mantiene intacto, y hasta es reforzado por la degradación del yo romántico en forma de selfi, exhibicionismo virtual, presencia compulsiva en redes sociales, etcétera, en la práctica es vaciado de contenido o de sustancia por el mercadeo virtual de las plataformas y su apropiación de los contenidos. Es decir, al creador se le engaña con una falsa promesa de «visibilidad» (falsa porque, cuando todos somos visibles, todos nos volvemos indistinguibles, ergo invisibles) a la vez que se le escamotea el justo pago por su trabajo. Es verdad que esto siempre ha ocurrido, pero ahora mismo el poder de las plataformas es mucho mayor que el que nunca pudieron tener los grandes emporios editoriales. En el caso particular de la poesía, se puede pensar

que nada de esto importa mucho, dado que opera en un territorio ínfimo, casi insignificante en términos globales. Pero me temo que también al reino menudo de la poesía llegan los ecos de estas grandes conflagraciones. Ahora mismo, la *lingua franca* de la comunicación mundial es la lengua de los medios de comunicación de masas, con sus eslóganes tramposos, sus titulares efectistas, sus lugares comunes, sus frases filtradas por el pasapuré de los hashtags, su simplonería léxica y sintáctica, su incapacidad para el matiz, la ironía, la ambigüedad... Y mucho me temo que ese smog verbal que todos respiramos en mayor o menor medida, lo queramos o no, se filtra en la escritura o en el pensamiento que está detrás de la escritura, la impulsa y la condiciona. Es difícil abstraerse del medio y estar alerta, vigilante. Es más: supone una cantidad enorme de esfuerzo. En mis paseos por ciertas redes sociales me sorprende el espectáculo de poetas y escritores a los que admiro caer irreflexivamente en las trampas que tiende el medio. El medio *quiere* que seamos maniqueos, binarios, simplones, dogmáticos..., que aceptemos acríticamente los límites y dimensiones del campo de juego y las reglas que se nos imponen tácitamente. La tiranía de la actualidad, que es una creación de los medios de comunicación, se contrapone a la libertad del presente, que es o debería ser una creación poética de cada cual. Hay que ignorar los estímulos que nos llegan por doquier, que nos incitan a hablar de esto o de aquello porque así somos *actuales* (o, en inglés, «*relevant*»). Es preciso sortear esa trampa, evadirse, en otras palabras: hacerse el distraído, como diría Alejandro Rossi. Sospecho que la pérdida de tensión formal que ha experimentado el arte poética tiene mucho que ver con esto. Y lo mismo

cabe decir de la obsesión por los contenidos del poema, por una tematización absurda que pretende convertir al poema en pie de foto de la realidad, en glosa ilustrativa. En este sentido, lo confieso, soy casi pre-moderno.

3. (a) Creo que ya he respondido en parte a esta pregunta. En España, ahora mismo (y en el ámbito angloparlante, que es el que conozco mejor fuera de mis fronteras), parece que reina un cierto eclecticismo: las viejas banderías grupales y estéticas se han atomizado y han dado paso a una gran diversidad de voces y estilos. Y el diálogo ya no es sólo generacional, sino que se da a través de fronteras nacionales y lingüísticas. Sospecho que estamos demasiado cerca del fenómeno para entenderlo cabalmente o tener una visión clara de su desarrollo. Lo más cercano a un grupo que detecto es ese estilo «internacional» que mencionaba antes, y que es más un aire de época que una escuela con unas reglas y una organización propias. No me parece mal ese eclecticismo, que tiene mucho que ver con la ferocidad de los debates estéticos que se dieron en la poesía española en la década de 1990 y primeros dos mil, y el hartazgo subsiguiente. Pero voy a seguir con mi papel de aguafiestas y abogado del diablo y apuntar que me preocupa que el vacío de ese debate estético, que pese a todo era y es necesario, se vea sustituido por alianzas estratégicas, basadas únicamente en el interés mutuo, la aceptación sin más del status quo y el deseo de visibilidad mediática. Echo en falta un mayor grado de reflexión crítica, algo que se trasluce en la poca presencia y la nula importancia que ahora tiene, entre nosotros, el ensayo literario y específicamente poético.

(b) Sinceramente, no lo sé. No soy un crítico académico ni me ha interesado nunca el hacer mapas o estudiar panoramas, escuelas, etc. Mi interés se ha centrado siempre en la lectura de propuestas singulares, que escapen a los esquemas o las casillas al uso. Creo en la crítica como *lectura*, ni más ni menos, y rechazo abiertamente la afición de muchos críticos a cubrir los libros de lemas, etiquetas y cintas de colores, como si fueran caballos de carreras. En todo caso, si algo han demostrado estos últimos veinte o treinta años es 1) el fracaso del método generacional, bombeado hasta la extenuación, 2) la perversión o corrupción implícita que supone, en España, el sistema de premios oficiales, que distorsiona la recepción crítica de las obras y eleva la mediocridad como vara de medir, 3) la necesidad de pensar la poesía en lengua española como un todo orgánico, dentro del cual la poesía *española* contemporánea es solo una parte modesta del mosaico, 4) la incorporación por fin, y sin reservas ni demoras absurdas, de la poesía escrita por mujeres a lo largo y ancho de la península y del continente americano, y 5) salvo las excepciones de rigor, la incapacidad de las instituciones y del mundo académico español para pensar críticamente y en tiempo real nuestra poesía, fuera de los valores creados y jaleados por los premios, los medios de comunicación y los suplementos literarios. De todos modos, no quiero sonar apocalíptico. Cierro con una nota positiva, y es que gracias a la red y a las nuevas tecnologías he podido conversar y establecer contacto con poetas de mi lengua y también extranjeros que me han enriquecido enormemente. Es más, que han puesto en cuestión muchos de mis prejuicios y (presuntas) certezas. Y, a la larga, sigo creyendo en el

poder de arrastre de una minoría informada y laboriosa capaz de hacerse oír entre los jóvenes y abrir terreno, zonas de debate, franjas de luz difícil.

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN  
ESPANHA

1. Tengo miedo de que mis respuestas sean demasiado negativas y, en ese sentido, previsibles. Creo que se ha creado incluso un término para designar al carca detractor de las tecnologías, y yo no quisiera caricaturizarme. La revolución debida a Internet, que por desgracia en literatura ha tenido más de involución, es un fenómeno amplísimo. Lo primero que quiero recalcar es que la “apertura” a los nuevos medios se ha producido al mismo tiempo que asistíamos a la muerte definitiva de la crítica literaria en los suplementos culturales. Tengo la impresión de que la verdadera crítica se ejerce ahora en blogs y ensayos, pero con un lenguaje híper especializado y casi de un modo autista, así que nadie orienta ni aconseja al público lector. Eso, junto al oportunismo de las editoriales y grupos de comunicación, ha contribuido a colapsar la poesía verdadera entre infinidad de títulos de... no sé cómo llamarlos, ¿balbuceos adolescentes?, ¿una especie de reggaetón poético donde el tú es necesariamente objeto amoroso-sexual? Ante este marasmo, se hace difícil hablar de poesía. Yo optaré por no mencionar más esa realidad tediosa y hablaré sólo de lo que interesa. Pero no lo olvidemos: es ésa por desgracia la primera consecuencia, la primera parada de esta “transición”, es decir, la difícil convivencia con un océano de zafiedad y

sin el faro de una crítica poderosa y fiable. No nos engañemos, Internet podría haber facilitado un enriquecimiento, una mayor comunicación, pero la realidad es bien otra. Y no puede ser casualidad. Es más eficaz ensordecir con la confusión que quemar y que prohibir.

2. En mi anterior respuesta he hablado de la confusión general. Ahora me volveré sobre aquellas voces que sí merecen la pena y los rasgos que, a mi parecer, se deben a la irrupción de los avances tecnológicos. En lo que respecta a la hibridez de estilos y medios, considero que hay una cierta tendencia al texto abierto, a una ruptura del género literario, en ocasiones convertido en mero espacio de creación. Se cultiva el poema en prosa a un ritmo antes nunca visto. También se ha dado coba a la versión, cabida a lo fragmentario, lo inacabado y roto, como si el proceso de generación del poema fuera tan importante como el poema mismo. Junto a ello, se da sin duda una poesía metaliteraria, al modo un poco de Anne Carson. Pero no sé si esto es una consecuencia de los susodichos avances tecnológicos o, más bien, como quiero pensar, una rebeldía frente a ellos. En alguna ocasión he afirmado que lo literario se ha convertido en una trinchera de resistencia humanista, opuesta a la técnica y a la mercantilización de todo. La literatura es en sí misma o por sí misma un espacio de subversión ante una realidad agobiante, devastadora. De ahí viene, me da la impresión, esa creciente moda de libros que tratan sobre libros, libreros, coleccionistas, bibliotecas; la literatura erigida en religión. Además, Internet ha facilitado la dispersión de las influencias y ha propiciado una búsqueda desesperada de lo individual,

como si a algunos les fuera la vida en apropiarse de unos padres literarios exclusivos. En ocasiones, se ha llegado al friquismo de considerarse más hijo de la poesía japonesa y de tal o cual autor secreto rumano que de san Juan de la Cruz. Son tantos factores... Pero me quedo con ese elemento: la dispersión, el ruido, el caos. Y ante ello, la que yo creo que es la única respuesta posible o, por lo menos, la que deseo para mí y veo en mis poetas favoritos: el retorno a una poesía reconocible, como parapetada en lo más acendradamente suyo. Si estamos en una edad oscura, la poesía ha de ser nítido albergue de la humanidad. Pero eso no ha de ir en menoscabo de los valores estéticos, de hecho es exactamente al revés. A mayor necesidad, más compromiso, sí, pero compromiso con el arte mismo, con su responsabilidad de ofrecer luz, color, vida nueva. Baudelaire, en sus *Petits Poèmes en Prose*, apedreó a un vidriero por su falta de imaginación y de color.

3. (a) Sí, tiene sentido, lo que no sé es si de hecho resulta posible. Por mi propio pesimismo, me veo obligado a una poética extrema o utópica. Quizás la poesía no salvará el mundo, en cambio pienso que “tiene que creer” que lo hará, o de lo contrario no será poesía. Y en esa contradicción aparente, en esa torsión, se imanta una poética agónica. Creo en eso, y en ese sentido considero que los poetas deben volver a hablar, a entenderse. Aunque es difícil. Ya lo dije, no puede ser casualidad que el sistema favorezca la dispersión. Sobre si la historia literaria encontrará rasgos comunes, no me cabe duda de que lo hará. Que cada poeta se sienta huérfano no excluye la existencia de unas coordenadas comunes.



**(b)** Humildemente, no lo sé. Lo que sí sé es que debe hacerlo, y recuperar también el papel perdido de orientar y recomendar. Otro factor de los nuevos tiempos es la aparición de circuitos internacionales (festivales, universidades, residencias de creación...) en los que ciertos artistas han conseguido la difusión de una obra no siempre sobresaliente. Está todo muy distorsionado y deturpado y la voz de la crítica es más necesaria que nunca. Al margen de eso, no está mal que vayan disolviéndose los mapas nacionales. Han resultado demasiado gravosos, como el viejo divorcio de lo español y lo hispanoamericano... de lo venezolano y lo peruano y lo chileno... En realidad, es absurdo y sólo contribuye a crear cajones en donde no caben las personalidades geniales: pienso en Lorenzo García Vega, un autor tan cubano y tan poco cubano a la vez, una voz tan kafkiana y vocacionalmente exiliada. Es una tarea difícil, pero un reto atractivo. Será hermoso estudiar a los poetas en español que hacen tal o cual cosa, e incluso incluir las voces periféricas, gallegas, catalanas, dialectales, etc. Me imagino, por ejemplo, una investigación que incluya a todos los que gustan, en sus poemas, de hablar de poesía o de literatura, como hace la muy joven Alba Cid, y que seguro que tiene su trasunto argentino o mexicano, aparte de tenerlo en la península, también en otras generaciones: Olvido García Valdés o Chantal Maillard. Saltar por encima de las fronteras para atender a las voces y a sus ecos. ¿No es ya hora de una literatura comparada efectiva? Está claro, para ello harán falta críticos de calidad, críticos que sean un poco poetas. Pero eso sí que no ha cambiado, la única crítica posible inventa la historia más que describirla. Porque la verdadera palabra es palabra creadora.

JUAN ANTONIO BERNIER  
ESPANHA

1. En mi opinión, los cambios en el horizonte tecnológico han afectado a los medios de difusión y recepción de la poesía, pero apenas han afectado sustancialmente a la poesía en sí, entendida como un arte verbal basado en procedimientos elementales que siguen absolutamente vigentes desde sus orígenes: musicalidad, repetición, metáfora, imagen... Es innegable que la poesía evoluciona al mismo tiempo que el contexto social en el que se emite, pero su esencia apenas ha variado. En nuestro tiempo, se ha visto afectada por fenómenos novedosos como la viralidad, la inmediatez de la difusión y la recepción y la posibilidad de relación en tiempo real entre emisores y receptores. Estos fenómenos no sólo afectan a la poesía, sino a todo tipo de emisión pública.
2. “Vinos viejos, en odres nuevos”. El paso de la oralidad a la escritura y de la publicación dialógica a la analógica tienen una importancia innegable en la evolución de la poesía en su estructura superficial. En su estructura profunda, su influencia es mucho menos determinante.
3. (a) El discurso poético siempre ha sido individual y colectivo, y así sigue siendo. Por lo tanto, siempre será posible, y pertinente, analizarlo desde ambas perspectivas.  
(b) A la crítica no le queda más remedio que seguir utilizando viejos procedimientos: recogida de datos, análisis de los mismos y extracción de

conclusiones. Como los datos han crecido exponencialmente, entiendo que la tarea se vuelve titánica, pero no imposible. Obviamente, será necesario acotar el campo de estudio, con valentía e intuición, es decir con capacidad de riesgo para discriminar lo excelente de lo mediocre. El mundo natural es mucho más vasto que el de la literatura y sin embargo la ciencia no ha renunciado a su conocimiento exhaustivo. Se trata de esfuerzo colectivo. Un solo ser humano no puede abarcar el conocimiento del universo, del mismo modo que un solo crítico debe renunciar a la aprehensión correcta de toda la poesía, ni siquiera la de su tiempo.

JUAN CARLOS MESTRE  
ESPANHA

1. Solo podría abordar la respuesta desde una perspectiva personal, y que de ningún modo abarca el espacio sociológico o las interacciones críticas más generalistas. Es un hecho evidente la ampliación de las posibilidades de acceso en lo referido al concepto de difusión, y las hipótesis sobre su alcance en ámbitos hasta ahora vedados al intercambio de trabajos y experiencias relativas al trabajo poético; ahora bien, pienso que ello no presupone una variación sustancial respecto a los contenidos, tampoco en lo referido al supuesto mestizaje y la valía que de ello cabría suponer. Los cambios tecnológicos operan en otro orden de conocimiento, y en mi caso de ninguna manera han influido en mi concepción del hecho poético, que tampoco he apreciado en otras poéticas que estimo y me

acompañan, sin significativas permutaciones, de mis contemporáneos. Sigo leyendo, diría que exclusivamente, libros en el soporte tradicional, y en muy contadas ocasiones esa búsqueda indaga en la red, a no ser para localizar el texto impreso en papel. No tengo prejuicio alguno al respecto, pero débil en sentido estricto me parecería el trabajo poético imantado por la modificación que pudiese introducir en él la babélica asamblea de lo indiferenciador que constituye hoy la realidad virtual de los soportes digitales. No me ha influido el teléfono en mi modo de escribir, y no soy consciente de que lo puedan hacer los más modernos dispositivos electrónicos. Me resisto a creer en esa contaminación, y en su caso creo que carece de la suficiente entidad como para considerarla, en lo que hoy a la poesía se refiere, una influencia en el área del pensamiento estético.

2. Trabajo absolutamente al margen de tales preceptivas y zonas de tensión, nunca me he medido con nada y menos lo habría de hacer ahora con la robotización de los soportes y el campo minado por las egolatrías de la red. Mi praxis es la misma que hace veinte años atrás. Lo único que ha cambiado al respecto es el medio, el canal, que no ejerce ni me supone ninguna presión adaptativa sobre mi trabajo. En vez de abrir la puerta al cartero o acudir a una estafeta de correos a enviar unos originales, lo hago vía mail con archivos multimedia, de manera práctica pero no más elocuente. El lenguaje poético es esencialmente anticanónico, ajeno a las preceptivas de la costumbre, desobediente en extremo en cuanto lengua extranjera, insubordinado ante todo intento de sometimiento a la regla,

en permanente emancipación, incluso del propio sujeto que escribe y que no necesariamente comparte las ideas autónomas del texto. Se trataría, pienso, de dejar hablar a la minoría que sigue siendo en uno la voz poética, y no de sumarse a la sacralidad de los escombros tras la melancólica ruina de las utopías del saber. Detesto la mediatización impuesta por el capitalismo avanzado y su modo de intervenir, incluso, en lo que pareciera hoy carecer de todo valor: las palabras de los poetas. Sostuvo Walter Benjamin, en su época, que el gran botín de los amos ya no eran las plusvalías, sino la cultura. Sigue siendo hoy una apreciación cierta y veraz, resistirse a la colonización de la última casa de las palabras, la poesía, es hoy, o debiera serlo, una emocionante consigna revolucionaria. Sometida la palabra poética a los intangibles dictados de las multinacionales de la informática constituye una de las formas más humillantes de la rendición ante la sociedad de los mercaderes. Preservar la individualidad absoluta de la conciencia poética exige hoy una reflexión profunda sobre el discernimiento de lo que significan los nuevos medios de comunicación utilitaria y cuanto puede haber en ellos de interferencia discursiva sobre la creación artística. El poeta no fabrica productos, no comercializa ideas, no debiera por tanto abandonar el área inestable de ese acto de delicadeza ética que será siempre la emancipación frente a los sistemas de orden y de dominio.

3. Todas las promesas ya han sido hechas, y en su totalidad han sido incumplidas, la hiperdifusión no garantiza ni un nuevo lector atento, del

mismo modo que el compromiso de la globalización solo ha expandido las características de lo más ominoso por el conjunto del orbe. Ahí siguen las ideas que habrían de otorgar una nueva dignidad a las relaciones interculturales del mundo, y sin embargo la precariedad, la destrucción de la enseñanza pública, la socialización de los bienes y los recursos públicos, el analfabetismo funcional, la indiferenciación que iguala a Shakespeare con un par de botas usadas, el prestigio de la basura, la mercantilización del saber, etc. Sigue extendiéndose como una repugnante mácula sobre la superficie del planeta. El conocimiento de la problemática ecológica, el calentamiento global, la destrucción masiva de las selvas amazónicas, el envenenamiento de los acuíferos, la nueva esclavitud cifrada en la explotación de menores y la trata masiva de mujeres por las mafias de la prostitución, la vergonzante y criminal actitud frente a los débiles y necesitados de los procesos migratorios desde los países previamente arrasados por la usura del colonialismo, suponen ciertamente una realidad paradójica frente a la necesidad y pervivencia del discurso poético enfrentado tales desafíos. Perviven las sagradas lluvias en los textos de Saint-John Perse y las inmensas ondulaciones oceánicas de Neruda, huyen los ciervos vulnerados por los poemas de San Juan de la Cruz en busca de otro más alto amor sin herida, mientras la realidad bifronte del dios del Leteo sigue hablando con los muertos y las víctimas morales de la violencia de estado. La única fragmentación que reconozco ante las visiones del presente es la de una realidad que ha estallado en pedazos, y cuyas esquirlas han alcanzado el corazón mismo de la memoria, la poesía que aúna los sueños pendientes de

ser soñados del pasado con la de los jóvenes videntes amigos de Rimbaud que siguen esperando a las puertas de las ciudades el amanecer de lo bello y lo justo. Respecto a la crítica, al menos en mi país, si no está muerta está moribunda, inepta para entender los grandes desafíos de la historia, acartonada como la tapa dura de las Obras Completas de la Mediocridad.

JUAN JOSÉ LANZ  
PAÍS BASCO, ESPANHA

1. Todo discurso, y en nuestro caso todo discurso poético, debe partir de la premisa de la aceptación o rechazo de los discursos de poder establecidos y de los modelos ideológicos que conforman y comportan. Sigo pensando (quizás sea una utopía), y creo que es más necesario que nunca en los últimos treinta años, que la finalidad del discurso artístico, al menos desde la Modernidad, ha de ser subvertir y cuestionar los diferentes discursos de poder y las ideologías que vehiculan, muchas veces inconscientemente (podríamos hablar de un «inconsciente ideológico», pero también de un «inconsciente cultural», como, por ejemplo, han hecho en la teoría literaria desde Terry Eagleton hasta, tras las huellas de Louis Althusser, Juan Carlos Rodríguez) algunos productos artísticos. Sé que históricamente esto no ha sido siempre así, pero quizás sea una de las consecuencias de la evolución de la sociedad (y no se olvide que todo producto poético es un productor social) en los últimos doscientos años, una consecuencia más del espíritu de la Ilustración o del Romanticismo. De ahí deriva una de las

peculiaridades que más me interesan de la poesía en general y de la poesía reciente en particular, que es su dimensión como «documento histórico»; no como simple elemento referencial de una realidad concreta, como referente directo de procesos históricos determinados, sino como resultado discursivo y textual de la correlación entre las diversas series históricas, que no pierda de vista su indudable dimensión histórica y cultural, y su funcionalidad pragmática. Todo signo es ideológico (Voloshinov) y la ideología es más cuestión de «discurso» que de «lenguaje» (Eagleton). En consecuencia, son esos signos, esos discursos, los que constituyen la realidad histórica e ideológica de un momento; la poesía contemporánea será, en este sentido, parte constitutiva y constituida del discurso histórico-ideológico de este período, de nuestro momento, en compleja relación dialógica con otros discursos. De este modo, aparece con una clara dimensión documental imbricada en su dimensión discursiva y lingüística. Es evidente que la tecnología, en este sentido, no carece de ideología, de una ideología concreta y determinada, que condiciona la producción discursiva de la poesía reciente; no creo que hasta transformar el lenguaje de la poesía, pero sí para determinar el sentido ideológico de los discursos poéticos. Repito con Eagleton que la ideología es cuestión de «discurso» no de «lenguaje». El objetivo del trabajo crítico, pues, debería ser el análisis de la ideología subyacente a esos procesos tecnológicos, el desmontaje de la aparente asepsia de la ideología tecnológica, que ha desplazado a la científica, y cómo determina la producción de los nuevos discursos poéticos; el desplazamiento de ciertos discursos por esa tecnología que se



presenta como universal, pero que realmente no lo es. El universalismo tecnológico es básicamente una de las falacias ideológicas de ese discurso.

2. Las transformaciones tecnológicas han puesto de relieve en los últimos años un nuevo ámbito de tensiones en el campo de la poesía contemporánea, al mismo tiempo que han actualizado una serie de problemas, desde perspectivas diferentes, que ya venían siendo planteados desde las últimas décadas: la desaparición autorial; el hibridismo textual como base de la escritura y las consecuencias culturales que ello comporta; los límites de la textualidad tradicional y las formas de comunicación, etc. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la apropiación de esos modelos discursivos, incluso de esos nuevos elementos lingüísticos ajenos a la producción tradicional de la poesía (o no tanto), no debería conllevar la asimilación ideológica de los modelos que comportan, que podría hacer acabar convirtiendo el discurso poético en una mercancía consumible y, por lo tanto, desechable. Insisto, la finalidad del discurso poético debe ser cuestionar los discursos de poder; la asunción formal de esos discursos (el pastiche o la parodia) deben conservar ese carácter subversivo, si no quieren acabar convertidos en un producto más de la sociedad de consumo y de la industria cultural.
3. La aparente dispersión de tendencias y corrientes poéticas en los últimos años no debe engañarnos en la valoración del discurso ideológico que la conforma. Bajo esa aparente dispersión, fragmentariedad, falta de unidad, de líneas principales, de «grupo», etc. subyace, indudablemente, no tanto

la libertad, sino su «fantasma», en el sentido platónico, pero también en el irónico de Buñuel. Del mismo modo que la aparente dispersión estética de la vanguardia histórica respondía a un mismo impulso cultural, así ha de buscarse en esta aparente «diseminación» el impulso ideológico que comporta. No convendría engañarse y pensar que esa libertad discursiva es tal, cuando quizás es el resultado del proceso de licuidificación (Zygmunt Bauman) de las ideologías y la consecuencia lógica de un «neoliberalismo cultural». Es evidente que no todo vale en los discursos poéticos actuales y la relativización de estos ha de mirarse siempre con ojos de sospecha.

JUAN VICENTE PIQUERAS  
ESPANHA

1. En mi humilde opinión el ser humano y su cerebro, sus miedos y sus esperanzas, sus necesidades elementales y profundas, el animal asombrado, el mono gramático que somos, sigue siendo lo mismo desde siempre. Las personas nacen, crecen, sufren, gozan, cantan, aman, se asombran, buscan, miran, mueren. Y esto es así desde hace miles de años. Cambian las herramientas, los medios, las ideas, las apariencias. La tecnocracia nos quiere hacer creer que todo es distinto, que todo ha cambiado, que somos seres nuevos, mutantes se diría. Y, sin embargo, no. El corazón sigue latiendo en el mismo lugar y por los mismos motivos. El nacimiento, la vida, la muerte, el amor, la música, todo en nosotros y a nuestro alrededor sigue siendo una maravilla y un misterio. Y a esa maravilla y a ese misterio

se debe la poesía. Cantarla o escribirla, hacerlo a mano o en un ordenador, no cambia mucho. Pero esto es solo mi humilde, mi prehistórica opinión.

2. Un solo ser humano ha nacido, ha amado, ha cantado, ha escrito, ha muerto en el mundo. Los poemas están todos escritos por ese ser humano. Deberían ser todos anónimos y estar a disposición de quien los necesite. Porque todos somos uno. Internet ha puesto al alcance de la mano de quien los busque infinidad de textos. Y los nuevos poetas ya no guardan sus poemas en carpetas y los dejan reposar como el vino. Horacio aconsejaba no publicar un poema antes de diez años después de haberlo escrito. Hoy todo es más inmediato, más rápido. Para bien y para mal. Es más fácil publicar y, en cierta manera, más libre y más democrático. Ya no es necesario mendigarle a un editor el favor de publicar tus poemas. Los puedes publicar tú. La comunicación con el lector es más directa. La comunicación es más fácil. Pero cada vez hay menos que decir.
3. Una cosa es la información y otra distinta la sabiduría. No solo no se necesitan una a otra, sino que a menudo son enemigas. Vivimos bombardeados de información pero escasos de sabiduría.  
(a) Nunca he creído en grupos ni generaciones ni en ninguno de esos conceptos tan cómodos para redactar manuales de Historia de la Literatura. Solo vivo y solo escribo. La poesía es la voz de una soledad en medio del mundo. Todos decimos lo mismo pero cada uno con su voz. Nos une compartir nuestro paso por aquí y el hecho, insisto, de que somos uno.

Lo que te ocurre a ti me ocurre a mí. Nada humano nos es ajeno. Hay gente que escribe y luego se junta para lo que sea. No es mi caso. Siempre he escrito en total soledad y no pertenezco a ningún grupo ni ninguna revista ni ningún círculo. Hace 35 años que vivo fuera de España. Ahora en Jordania, rodeado de desierto, desierto yo mismo. Estoy lejos de todo, pero llevo dentro todo. Escribo para no pertenecer.

**(b)** Me temo que no tengo una respuesta a esta pregunta. Me gustaría que el crítico tuviese un buen olfato para encontrar al poeta donde quiera que esté, y no dejarse llevar por la inercia o la pereza o lo fácil. Creo que debe ser un explorador y aventurarse en territorios desconocidos. El hallazgo de una sola voz podría valer la pena.

LARA DOPAZO RUIBAL  
ESPANHA

1. Internet lo ha modificado todo, no solo (o no principalmente) el lenguaje poético. Internet ha transformado la relación con el público, la propia noción de público, la difusión de la poesía. La poesía se ha visto contagiada por el marketing, por la competencia de mercado, de un modo acelerado. La poesía necesita ser más atractiva y más visual para hacerse un hueco en el océano de arte/literatura/cultura/ocio que existe hoy a golpe de clic. En cierto sentido, a mi forma de ver, la literatura que más se difunde y viraliza hoy es la más visual, la que se basa en la creación de un personaje, la que es más simple y directa. Y no necesariamente la de mayor calidad. Pero

si nos preguntamos si esto afecta a toda la poesía y a todas las personas que escriben poesía, y en qué medida, creo que no ha pasado suficiente tiempo para poder hacer un análisis profundo. Necesitamos algo más de tiempo para poder observarlo con la distancia adecuada. A respecto de los rasgos de continuidad, creo que no es posible romper con todo lo anterior y empezar algo completamente nuevo. Incluso si se crea en oposición a lo anterior, siempre hay continuidad. La poesía, como todas las disciplinas artísticas, está en constante movimiento, nunca ha dejado de mutar, de contagiarse por lo que sucede a su alrededor. No creo que la irrupción de lo digital haya provocado una ruptura; simplemente ha obligado a adaptarse al medio.

2. Si es cierto que hemos de adaptar el discurso y los conceptos, pero la base sobre la que debemos cimentarlos es la misma. ¿La autoría se ha difuminado? No, en mi opinión se ha acentuado. La necesidad de remarcar la autoría y los esfuerzos por parecer auténtico, original, único, se han agudizado, teniendo en cuenta que vivimos en sociedades que son cada vez más individualistas y egocéntricas. Los públicos se han ampliado, han cambiado algunos de los canales. La poesía no solo se lee; se escucha, se ve. Se experimenta más, porque tenemos acceso a las herramientas, pero también porque para conseguir más difusión es necesario ofrecer un valor añadido, según las reglas no escritas del mercado de las industrias culturales y creativas. Evidentemente esto no afecta a todos los poetas, pero está marcando una tendencia y transformando el género. El libro

sigue siendo un tótem, pero es cierto que pierde fuerza si hablamos de “consumo” de poesía en según que *targets*. Estamos en un momento de transición, en el que conviven diversos canales de acceso a la poesía, pero predecir qué pasará en las próximas décadas me resulta complejo.

3. (a) Creo que el término grupo sigue teniendo vigencia, o al menos lo tiene en mi experiencia. Es cierto que la globalización ha hecho que se diluyan algunos rasgos de identidad, al paso al que se disuelven las fronteras para ciertos ámbitos (la literatura y las artes en general, especialmente). Sin embargo, el contexto y la experiencia vital situada de cada poeta sigue siendo un condicionante sobre su poesía: el lugar en el que nace y vive, la lengua materna que habla (y si coincide o no con la lengua en la que escribe, y cómo es su relación con ambas), su género, su estrato socioeconómico, su nivel de estudios, sus prioridades y preocupaciones vitales, su relación con otros escritores o artistas... y, en fin, cualquier otra característica o condicionante que marque su experiencia vital y artística y que de un modo u otro vaya a influir en cómo se sitúa ante el mundo y cómo esto se filtra en lo que escribe, por acción u omisión. Según el peso que estos factores tengan en su producción poética, su poesía estará más cerca o más lejos de formar parte de un grupo con características parejas a las suyas. Un ejemplo: es probable que mi producción poética tenga más que ver con la de otras poetas de mi edad aunque no utilicen mi lengua; pero el territorio geográfico de mi poesía (incluso si no es nombrado) tiene más que ver con el de otros poetas de mi entorno periférico (independientemente

de su edad o su género) que con el de poetas de contextos urbanos de grandes ciudades más o menos próximas. De todas formas, si existen o no rasgos de grupo es algo que corresponde a estudiosos y críticos, y que solo se puede determinar tomando la distancia temporal suficiente.

**(b)** Me resulta muy difícil responder a esta pregunta, puesto que no soy crítica ni teórica de literatura. Pero en mi opinión, creo que la pregunta podría formularse de otro modo: ¿Se puede trabajar tomando como objeto de estudio la poesía creada en el inmenso espacio de la lengua española? ¿Tiene sentido pretender abarcarlo todo bajo el criterio único de la lengua? Porque quizás, intentando abarcar tantos países, tantos hablantes, tantos autores y obras, nos perdamos en un océano de referencias, grupos y períodos y no podamos precisamente ver las particularidades, los detalles y la diversidad propia de un vastísimo territorio que tiene en común el idioma (y a veces ni siquiera el idioma). Pero, reitero, me parece una pregunta muy compleja que deben tratar de responder quienes se dedican al estudio de la literatura.

LAURA CASIELLES  
ESPANHA

1. Todo lo que cambia nuestra realidad cambia nuestro lenguaje y nuestro discurso. Si no es así, es que no estamos en relación con el mundo, o que no le estamos prestando demasiada atención. Creo que intentar contar el tiempo en el que se inscribe, desentrañar qué palabras lo pueden nombrar,

es lo que hace más interesante al arte en general, y también a la poesía en concreto. Esto no quiere decir necesariamente hacerlo de forma explícita o evidente, sino ser consciente de qué fórmulas, moldes y casilleros se han heredado, y no reproducirlos acríticamente. Tratar de traducir la tradición a lo que realmente nos pasa, a sus formas: estar en diálogo, dejarse contaminar. Lo que hoy leemos como canónico hacía ese en su tiempo: seguir su huella no es reproducir sus respuestas, sino más bien sus preguntas, sus búsquedas, su porqué. El hilo de continuidad, para mí, es ese, incluyendo la vocación de encontrar qué es lo distinto.

2. En todas estas cuestiones, creo que es importante distinguir la literatura de su marketing. Preguntarnos por cómo se escribe en este entorno digital, multimedia e hiperconectado es una cosa; y preguntarnos por cómo se difunde lo escrito por esos cauces es otra. Quiero decir: se pueden emplear los nuevos medios como espacio de difusión, pero seguir escribiendo exactamente igual que para la publicación en un libro en papel; o se puede indagar en las posibilidades de la idea de que el medio es el mensaje, y explorar qué se puede hacer con las nuevas tecnologías, qué potencialidades tienen para escribir de otra manera, a qué nos apelan. Ambas opciones son válidas, pero es importante saber que son diferentes, y que plantean problemas también diferentes. A mí me interesan las dos vías, en distintos sentidos, porque me interesa comunicar. Me siento lejos de las visiones puristas que tienen reticencia a los nuevos medios y a quienes los utilizan. Me parece que, en definitiva, conscientemente o no,



esas actitudes apuntalan un arte de élites, que está a gusto no llegando a nuevos lectores donde potencialmente están. En cuanto a términos como los que planteáis (*autoría, experimentación, hibridez*, todo eso), creo que siempre han estado en disputa, que su definición se ha movido a medida que lo hacían las tecnologías disponibles y la propia definición de los campos a los que se aplican. No he estudiado particularmente en qué punto están ahora mismo. Más que lo teórico me interesa plantearme y plantear cómo subirse a las olas que nos permitan llegar a más personas con lo que escribimos, abrir conversaciones.

3. (a) Es curioso, lo primero que se me ocurre es que quizá pueda haber distintas perspectivas de lectura de esto. En España, en el panorama poético, “grupo” ha significado a menudo “grupo de poder”, y me parece hasta sano que hayamos desarrollado cierta alergia a eso. Igual que “manifiesto” ha significado a menudo “cierre de posición”, y también puede tener su lógica que nos suscite reticencias. Pero esto no quiere decir necesariamente que se camine en solitario o que se tenga una vocación individual. Mi concepción de la literatura es muy colectiva, me siento muy conectada a otros autores y autoras con quienes tengo la sensación de compartir muchas búsquedas e intereses, muchos posicionamientos también. Esto, sin embargo, no se manifiesta en estéticas asimilables entre sí, ni tampoco siempre en actividades públicas comunes (aunque esas siempre son ocasiones que celebro) o en otros rasgos digamos ortodoxos de “grupalidad”. Si digo que me siento conectada con voces contemporáneas que admiro mucho, puedo nombrar a Martha

Asunción Alonso o a Sara Torres, a David Eloy Rodríguez o a Olga Novo, a Berta Piñán o a Juan Carlos Mestre, a Fernando Beltrán o a Anna Gual, por jugar a hacer duplas de voces bien distintas. Y pienso que sí que hay corrientes de fondo que les unen, aunque no en términos obvios. Mucha de la poesía que me interesa aborda cuestionamientos y propuestas que apuntan hacia una misma dirección, pero con estrategias muy diferentes. Me interesa esa heterogeneidad, y pienso que quizá es tiempo de entender que eso, y no determinada hegemonía, es lo que nos está uniendo. Entender lo común como un “nosotros” que se enuncia desde una diversidad de la que se es parte, no juez.

**(b)** De nuevo, la multiplicación de direcciones no me parece una mala noticia. Hay líneas de discurso crítico que están siendo muy, muy fértiles, y que tienen que ver con ese mapa complejo: pienso en el feminismo como paradigmático, pero en general en tantos discursos situados que hablan desde su intersección concreta. Me interesa eso. Y creo que en lo literario también se está reflejando. La riqueza es grande, y no intentar encerrarla en casillas abre el campo a diálogos muy interesantes. Entre las distintas lenguas ibéricas, por ejemplo; o entre España y Latinoamérica –o, mejor aún, dentro de una hispanofonía entendida de modo más amplio, y que incluya a autores de expresión española siempre olvidados como son quienes escriben desde Guinea Ecuatorial, el Sáhara Occidental, Marruecos o Filipinas. O simplemente entre distintas apuestas estéticas, entre distintas poéticas. A menudo es precisamente el pensar más en términos de mercado que de escritura, más en términos de grupos que

de vínculos, lo que nos impide mantener más conversaciones. Pero están ahí, latentes o abiertas, y probablemente el tipo de crítica que necesitamos también tiene que ajustar un poco su mirada para verlas.

LAURA SCARANO  
ARGENTINA

1. El discurso poético actual emerge hoy de una cultura mixta (letrada y audiovisual) e incluso admite variaciones en su proceso de construcción, presentando importantes desafíos al crítico. Debemos distinguir entre “poetas analógicos” y “poetas digitales”. Los primeros, nacidos antes de la era internet, supieron luego integrarse exponiendo sus poemas en la web para difundir mejor su obra. Es la poesía originalmente escrita en papel, pero luego “subida” a la red, para expandir sus formas de circulación y consumo. Otra modalidad analógica, de hibridación primaria –quizás la más cercana para el lector de libros– es la de aquellos poetas que incluyen y exhiben en sus textos impresos tópicos relacionados con el nuevo imaginario digital y las nuevas tecnologías. Podemos incluir aquí también aquellos poetas que ensayan en el discurso escrito nuevos procedimientos, estrategias y retórica propias de internet, como la interactividad, la animación o el sonido, la secuencia simultánea, la incorporación de dibujos, blancos, citas que asemejan links de reenvío, etc., reformulando la antigua poesía visual o concreta de la época de las vanguardias. Son textos propiamente intermediales, que elaboran objetos

mixtos dentro de la categoría de ciberpoesía o *e-poetry*, con múltiples variantes, ya sean cercanas a la oralidad de la performance y la *spoken word*, o relacionados con la imagen en movimiento, video y holopoesía, o bien la biopoesía como complejo perceptual. Todas son prácticas que exhiben una aguda autoconciencia de la necesidad de vincular la cultura literaria a la blogosfera, aunque las modalidades de hibridación son diversas. Estamos ante un nuevo estadio de la lírica, que algunos llaman (y coinciden): *poesía-fusión*.

2. En la dirección que señalaba en la primera pregunta, asistimos hoy al paso de una *cultura de objetos* a una *cultura virtual*, que no necesita de la materialidad física para ser percibida en cualquier lugar del planeta. Ya no existe una obra original y su reproducción artificial, sino que los objetos son directamente virtuales. El texto exige la participación de aquel que ya no puede llamarse sólo *lector o espectador* sino, como lo sugiere Vicente Luis Mora, *lectoespectador*. Como la *semiosfera* de Lotman, el *ciberspacio* transforma a la sociedad lectora, cambiando las condiciones de comunicación, los hábitos del consumo y las estructuras de transmisión. Hablar de la poesía del siglo XXI no es sólo reconocer poemarios impresos por editoriales formales, distribuidos por el circuito convencional, con formas de producción y recepción tradicionales, coaguladas en la imagen del autor solitario en su tarea creativa y el lector en silencio con el libro en sus manos. Las nuevas manifestaciones poéticas digitales que habitan la Red expresan una nueva ars poética:

el texto es una superficie visual, espacial, auditiva, animada, variable y maleable, dispuesta a la intervención ajena. El poema se puede leer, pero también mirar y escuchar: se colorea, se musicaliza, se mueve ante nuestros ojos. Se trata de un espacio estético heterogéneo, donde los textos circulan en blogs de lectura y revistas digitales, desafiando muchas veces las autorías individuales. El propio lector que busca participar en su construcción descubre nuevos roles. Esta poesía digital parece recuperar así un afán lúdico e irreverente. Hacer versos, escribirlos, leerlos, combinarlos, moverlos, musicalizarlos, dibujarlos... ya es una operación de fusión que las nuevas tecnologías digitales nos permiten. Los dos mesteres —juglaría y clerecía— cruzan voces y manos, canto y escritura, en las pantallas del nuevo milenio.

3. (a) En mi opinión, la expansión del campo literario hispánico en la Red es un dato determinante para los nuevos objetos y sujetos poéticos, que hacen un uso desterritorializado de la lengua española, como Julio Ortega lo ha venido estudiando con su propuesta de los nuevos “hispanismos transatlánticos”, fase que otros no dudan en llamar “posnacional”. Sin duda, Internet ha acelerado el proceso de integración de la literatura del llamado “mundo hispánico”, especialmente en esta fase actual de globalización acelerada y hegemonía multimedial, donde las tecnologías son translingüísticas y se interconectan, traspasan territorios nacionales y afectan de manera decisiva nuestras antiguas formas de pertenencia a colectivos culturales, áreas de identificación cerradas o sistemas

institucionalizados de expresión. Creo que definitivamente es posible pensar en redes de sociabilidad literaria y cultural de manera transnacional y cada vez tiene menos sentido segmentar por individualidades localistas y cerradas. Al hablar del “español transatlántico” como lengua aglutinante de base de inmensos territorios, me refiero a un nodo de convergencias y tránsitos de poéticas que dialogan y confluyen, reflejando sociedades multiculturales donde lo nativo/extranjero se disuelve encarnado en autores nómadas, cosmopolitas, migrantes, interesados en un lector ubicuo y no necesariamente vecino y connacional. Con vocación panhispánica, el idioma común no resulta ya una formalidad impuesta que encubre diversidades radicales, sino una plataforma de lanzamiento para afianzar un intercambio dialógico, que respete las variaciones regionales e históricas, pero funcione como conector. Sólo en este sentido se puede hablar de literaturas “posnacionales”, como rótulo común que logre sepultar reificaciones nacionalistas y fundamentalismos territoriales, que han dejado de ser hace tiempo el único relato autorizado para comprendernos. Comunicarnos (hablar y escribir) en español supone una elección cultural que implica a una comunidad más amplia que la de nuestra cueva natal; nos añade una identidad que formaliza lo que entendemos hoy por cultura y literatura en español, a ambos lados del océano.

**(b)** Si bien coincido en la diseminación de corrientes críticas y la superposición a menudo caótica de teorizaciones a favor y en contra de una supuesta dicotomía global/local, creo que la fragmentación al menos en la poesía escrita en español no es tal. Versatilidad y convivencia, una

lengua común respetando variaciones regionales y travesías históricas, afirmación de una *koiné* hispánica como plataforma donde sea posible el diálogo... son figuras de un paradigma cultural cada día más extendido entre los países de habla hispana. Reflexión aparte merece el rol de las redes en la difusión de noveles poetas, sin acceso a las grandes editoriales. Blogs y foros, portales y revistas literarias van formando una familia virtual, donde el autor es lector, crítico y espectador de sí mismo y de los otros en base a gustos, coincidencias y debates en tiempo real. Son escaparates donde desconocidos aspirantes se dan a conocer y esperan verse legitimados por la vía de los comentarios, el número de visitas, las repeticiones en otros blogs (“lista de favoritos”, “amigos”, “me gusta”, “recomendados”, “más visitados”, “compartir” y una variedad de nuevos “emoticones”), aprovechando la técnica viral y actuando como fuente de orientación para otros usuarios. El gusto es resultado así de acciones horizontales, propiciando un espacio de interacción que permite visibilidad y coexistencia de poéticas muchas veces disímiles. Quizás se diga que mi mirada es demasiado optimista o benevolente con las nuevas prácticas hipertextuales, que exceden los géneros acotados tal como los pensamos en siglos anteriores. La buena poesía puede venir en cualquier formato. Y en última instancia como crítica me interesa ver los poemas como textos de cultura, más allá de sus valoraciones cualitativas, soportes de una manera de ver, sentir y vivir lo real. Les dejo como cierre un poema lúdico y anónimo, habitante de la Red, que expone el imaginario que nos atraviesa y ya se ha hecho carne y piel de nuestro cuerpo.

“Oración de Adictos a Internet”

Satélite nuestro que estás en el cielo,  
acelerado sea tu link.  
Venga a nosotros tu hipertexto.  
Hágase tu conexión,  
en lo real como en lo virtual.  
Danos hoy nuestro *download* de cada día.  
Perdona el café sobre el  
teclado,  
así como nosotros perdonamos  
a nuestros proveedores.  
No nos dejes caer la conexión,  
y líbranos de todo virus...

E-MAIL

LLUÍS CALVO  
ESPANHA

1. Aprecio un triple ámbito expresivo en la poesía actual. Por una parte, vemos poetas que siguen patrones pretéritos, incluso con un cierto manierismo, bebiendo de la tradición y adoptando modelos en cierta medida ya conocidos; por otra, existen poetas que trasladan el desparpajo, la inmediatez y la frescura de la red a sus creaciones. La definición más



certera de la poesía actual se encuentra, sin embargo, en el punto medio que constituye el tercer vector: ni el anquilosamiento que venera el tótem y lo replica incansablemente, sin distancia crítica, ni tampoco la confusión del poema con un post de las redes. La simplificación y banalización del lenguaje que se observa en las redes es todo lo contrario de la dirección que debe emprender la tarea del poeta. Ahora, más que nunca, su *misión* consiste en redoblar todas las posibilidades expresivas que libera el lenguaje, sin renunciar a la capacidad subversiva, la sorpresa y la eliminación del sometimiento al lenguaje instrumental. En la elusión de las sujeciones al mero presente, entendidas como algo efímero y perentorio, se encuentra lo eterno del poema. Las propuestas poéticas más interesantes se alimentan de esta fuente híbrida entre el pasado más radical y el presente más diverso e inaprehensible, conjuntando sin complejos autores de procedencia muy diversa. En el tercer vector encontramos, así pues, las voces más numerosas, diversas e interesantes de la poesía actual. El lenguaje poético se ha hibridado, por lo tanto, con otros ámbitos. Esto me parece algo positivo, ya que se ha abierto a otras formas expresivas y a nuevos recovecos del conocimiento. La literatura es un inmenso hipertexto. La poesía coexiste también en las letras de las canciones y en géneros como el rap o el trap, por no hablar de la poesía electrónica o cibernética. La poesía se ha multiplicado de manera incesante y por este motivo no puede seguir siendo algo ceñido a los lenguajes académicos y expresivos de antaño, a menos que la búsqueda en el pasado nos lleve a una revuelta en contra de la simplificación actual de nuestras visiones y lenguajes. Hay un potencial muy subversivo en el

pasado que me interesa subrayar. Contra el presentismo, la vanguardia se sitúa ahora en las voces milenarias. Contra lo efímero, existe el verbo que perdura. El pasado no es academia, manierismo y copia, como consideran algunos creadores, sino la posibilidad de fracturar el presente a través de concepciones que retornan (estaré encantado si alguien ve aquí la sombra de Nietzsche y de Deleuze) y que devienen plenamente revulsivas en el mundo que habitamos.

2. Es obvio que la procedencia de los referentes ha cambiado en los últimos años. El poeta ya no se ciñe de manera absoluta al mundo de los libros, sino que bebe de la música, del cine, de los videojuegos, del audiovisual y de las potencialidades que permite la red. Incluso la ciencia ha tenido un papel relevante en la hibridación de los lenguajes. Los referentes entran en el poema en forma de *sampler*, en que algo de la autoría original se pierde y se transforma, con su carga deleuziana de diferencia y repetición. Me parece positivo este campo de fuerzas que interactúan desde perspectivas y procedencias diversas, pero esto exige un lector muy avezado y atento a la procedencia de los lenguajes. Hoy en día se recibe la obra desde su pura inmediatez, como si no proviniera de un pasado cargado de significados. Todas estas hibridaciones con el presente y con el pasado, exigen, por lo tanto, un nuevo lector que no sé si las actuales condiciones culturales y educativas permiten crear y potenciar. Deseo apuntar, también, que la relación entre lector y autor ha cambiado de manera substancial en los últimos años. El autor se ha convertido, para bien y para mal, en el máximo

difusor de sí mismo, entrando en contacto directo, en numerosos casos, con los destinatarios de sus obras. Esto ha permitido derruir las tribunas del exclusivismo academicista, con su carga de poder otorgado de manera opaca y autoritaria, pero también ha comportado la entrada del poeta en el terreno del marketing personal, a medio camino del difusor esforzado, del gestor cultural y del mercachifle.

3. Aquí se presentan diversas paradojas. Es cierto que hablar de *grupos* o *generaciones* es difícil, ya que no hay movimientos que presenten una masa discernible de ideas y proyecciones comunes. Cada autor se presenta como un mundo, en interacción con el presente y con una gran complejidad de referentes individuales y colectivos. La posmodernidad literaria ha permitido que los núcleos de inspiración, y de ahondamiento en el propio discurso, sean múltiples y prolijos. La falsa sensación de tener todo el conocimiento disponible ha facilitado esta profusión de *mundos en conflicto*. Sin embargo, estos mundos aparentemente estancos presentan líneas de confluencia, respondiendo en muchos casos a un *hálito común* que no cierra nada, sino que actúa como nodo donde confluyen tendencias y líneas diversificadas. Más que buscar rasgos generacionales o de grupo, es posible distinguir referentes comunes y rasgos concretos que se repiten entre determinados autores. Por ejemplo, los poetas que siguen la senda de lo críptico y los poetas que se inclinan más por un tono coloquial y cotidiano, reformulando lo que antes se conocía como *poesía de la experiencia* y pasándolo, al mismo tiempo, por un imaginario que tiene

muchos anclajes con el mundo audiovisual y los lenguajes de la calle. También hay poéticas que hibridan los dos ámbitos, mostrando incluso continuidades con las propuestas de las vanguardias históricas. El poema se hace narrativo, se prosifica en algunos casos, se expande, se disloca, inunda el papel o se vuelve extremadamente minimalista. También es interesante indicar el carácter fragmentario de las imágenes, acumulando impactos en forma de flashes inconexos, como sucede en las letras del trap. Aquí no nos encontramos ante una narración poética de una serie de hechos interconectados, sino que nos hallamos inmersos en una profusión de impactos de gran eficacia y sin ningún enlace entre ellos, pero que tomados en conjunto adquieren consistencia y consiguen crear nuevas inflexiones de lo poético. Por último, se observa también una eclosión de los lenguajes pseudopoéticos, altamente estereotipados, de la mano de los poetas *influencers* de las redes, con libros que causan furor en las áreas comerciales. Es una poesía llena de imágenes ñoñas y banales, facilona y de tono adolescente, de gran impacto social. De golpe y porrazo se ha revitalizado un cierto tipo de poesía que quizás sea la entrada futura a propuestas más maduras y sólidas. En cualquier caso, es necesario constatar que, gracias a la red y a la multitud de propuestas editoriales, la poesía en los tiempos de hiperconectividad no ha desaparecido, sino que se ha multiplicado de manera exponencial. Hay que buscarla en los libros, pero también en la red, en los recitales, en las letras de las canciones y en las diferentes formas expresivas de las artes visuales.

JOSÉ ÁNGEL BAÑOS SALDAÑA  
ESPANHA

1. Dámaso Alonso precisó la índole aparentemente paradójica de la obra artística al definirla como «ahistórica por naturaleza entre el fluir de la historia». El entorno sociocultural siempre ha afectado al hecho literario, que, por otra parte, posee unas dotes camaleónicas para sobrevivir a las gracias y desgracias de su siglo. La llegada del nuevo milenio y el desarrollo de la tecnología son solo algunas anécdotas más para los protagonistas del árbol genealógico de la lírica española. De hecho, si trazamos una línea de amplia proyección, se percibe que las derivas políticas de cada época y la tendente masificación de los discursos han condicionado la aparición de generaciones literarias y de textos que, si bien en un primer momento podrían resultar llamativos, han devenido paradigmas de un proceso de naturalización. Piénsese, por ejemplo, en la referencia a las marcas de productos («Underwood Girls», de Salinas) o en la hipercodificación y la infinitud de estímulos, como atestiguan los versos de los poetas que viajaron a Nueva York. En lo que concierne a los cambios en el horizonte político, se observa que estos han configurado vagamente los contornos de la biografía poética desde mediados del siglo XX estableciendo parejas a veces excesivamente limitadoras, pero operativas para la crítica: compromiso-generación del 40, reivindicación irónica o desconfiada-generación del 50, culturalismo y actitud antirrealista-generación del 68 o ética e intimidad-poesía de la experiencia. Si la literatura se fundamenta en la difusión de un mensaje, no cabe

duda de que establecerá relaciones de contraste, de semejanza o de apropiación con otros modos y medios de comunicación. No hay que remontarse a la reinterpretación posterior del sintagma *ut pictura poesis*, sino que basta con traer a la memoria algunos emblemas de la teoría literaria estructuralista y posestructuralista, cuyos arietes han acuñado o implementado nociones como las de desautomatización (extrañamiento, desvío, desfamiliarización), intertextualidad –que provocó el descarrío para unos o la reconducción para otros de la clasificación transtextual genettiana–, intermedialidad, interdiscursividad, iconotextualidad, écfrasis –actualizada ampliamente tras el trabajo de Spitzer– o, incluso, posmodernidad. Este último concepto, además, alude a un amplio periodo cultural que se justifica en el eclecticismo de referentes y de modelos. En resumen, es connatural a la literatura la conexión con los medios y los acontecimientos que la rodean. Y la lírica, que, debido a sus particularidades genéricas, tiende a esconder el tesoro en el uso del lenguaje, acentuará estas relaciones. En el caso de la determinación de la vida internáutica habría que partir de la cultura de masas. De la combinación de estos dos puntos de vista extraeremos conclusiones sobre la literatura contemporánea, verbigracia: gusto por la interacción, mixtura genérica, mediática o formal, tendencia a la brevedad, uso frecuente de la ironía, irrupción de la cultura popular, desconfianza en los discursos rotundos, entre otros aspectos. El referente en sí no es nada nuevo –a excepción de aquello que se ha impulsado posteriormente, como los videojuegos–, pero sí que está cambiando la operación como tal; esto es, los poetas del 50 y los del 68

ya recurrieron a la intermedialidad con la publicidad, por ejemplo, pero la tensión entre automatización y desautomatización era mayor que la de ahora, pues generalmente se ha normalizado el procedimiento.

2. El formato de publicación puede condicionar claramente el producto artístico. En este sentido, el contacto entre medios abre un amplio abanico de posibilidades. Y seguramente esto se desarrollará mucho más en las próximas décadas, en las que habrá que estudiar cómo influye definitivamente sobre el circuito comunicativo. La autoría, la obra, la lectura y también la interpretación se verán afectadas. Ya se ha adelantado información interesante sobre este terreno. Sin ir más lejos, el concepto de hipertexto —no el de Genette, sino el de la línea de Landow— o el de hipervínculo cumplen las fantasías posestructuralistas de Kristeva y de Barthes, para quienes la literatura seguiría un curso intertextual *ad infinitum*. Destacan, asimismo, los estudios más recientes sobre la iconotextualidad o la textovisualidad, que vienen a poner de manifiesto la predominancia de una cultura de imágenes. Estos aspectos los ha trabajado con tino Vicente Luis Mora —autor, también, de *El lectoespectador*—, que ha dado cuenta de que no siempre una imagen vale más que mil palabras, de ahí la profundización en lo narrativo de diferentes recursos visuales como los videojuegos o las series. Acaso afecte esta cuestión más allá de la producción literaria, hasta el punto no solo de condicionar a la poesía sino también de alterar el comportamiento de las personas en la interacción social. A este respecto, cabe destacar que la instantaneidad y la condensación

de la información en Instagram van poco a poco arrebatándole el trono a Facebook en cuanto a la actividad entre los usuarios más jóvenes. Con todo, me parece que gran parte del interés de la hibridez de formas y de lenguajes, así como del efecto que esta produce en el lector, se halla ahora más que nunca en el estudio de la naturalización de procedimientos eclécticos que, aunque refuerzan la inmanencia textual, rompen la barrera del libro y ponen de manifiesto que la poesía se inscribe —y se escribe— en el mismo mundo que el del lector, al que se le exige la cooperación en la confección del significado. Pongamos algunos ejemplos que aclaren esta cuestión: ¿por qué Elena Medel simula la interrupción del poema «A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora» (*Chatterton*) con la repetición entre estrofas saltadas de la palabra «*bang*»? ¿A qué se debe que José Alcaraz publique un libro, *Edición anotada de la tristeza*, en el que todos los poemas se distribuyan como notas a pie de página? Otro caso peculiar es el de Miriam Reyes, que compone un poema formado por la iteración de dos versos, que retoman algunas palabras de Wittgenstein: «No debo serrar la rama en la que estoy sentada / ni morder la mano que me da comer» (*Haz lo que te digo*). Otro autor más joven, Xaime Martínez, plantea una épica de Batman en la que se intercalan pasajes de Homero, escritos de Frank Miller y los aforismos abisales de Nietzsche (*Fuego cruzado*). Otro dato interesante que abordar desde esta perspectiva: ¿por qué Ángelo Néstore combina antes de la sección «Una cuna vacía» (*Actos impuros*) el lema «Cry, baby» —la canción de Janis Joplin— con una sentencia de Pasolini? Todavía más lúdico en cuanto



a la colaboración del lector es *Skinny cap*, de Martha Asunción Alonso. Este libro traslada a Horacio a la cultura urbana –*ut graffiti poesis*, podría decirse– y, además, invita a los lectores a la escritura mural. La obra incluye siete plantillas para grafiti diseñadas por los artistas de Humanicity e invita al receptor a que las use, las fotografíe y las envíe por correo electrónico a la dirección [skinny.cap.lh@gmail.com](mailto:skinny.cap.lh@gmail.com) para su posterior difusión. Todas estas relaciones, sumadas a los juegos comunicacionales que implican, atañen a la crítica literaria actual.

3. La crítica literaria está acostumbrada desde sus inicios al caos, ya que, apoyándose en la teoría, persigue construir o generar conocimiento. Incluso a partir de la posmodernidad la crítica ha resaltado su excitación ante la dispersión metodológica y ante el descontrol o la imprevisibilidad de las manifestaciones culturales. No creo que el crítico sea hipermétrope por naturaleza, pero tampoco considero que se logre con facilidad determinar el recorrido de un periodo excesivamente cercano. Se pueden –y se deben– vislumbrar las líneas de actuación, como se hizo con generaciones anteriores que, aun cuestionadas actualmente, responden a unos patrones estables. Sucede así con la generación del 27, la del 50 o la del 68, por ejemplo. Ahora bien, de acuerdo con la mayoría de la crítica, la poesía española reciente se caracteriza por su heterogeneidad, de manera que se dificulta notablemente buscar en ella el concepto de grupo. Ello tampoco nos exime de analizar los recursos o los temas compartidos a lo largo de estas publicaciones. Y en este tipo de estudios comparativos mi opinión es

que no se debe bajar la guardia ante ninguna alternativa: como propone este monográfico, hay que buscar el carácter de la poesía de los últimos treinta años y, además, tiene que contrastarse con aquella que se ha escrito, al menos, desde mediados del siglo XX.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ  
ESPANHA

1. No sé si esto sonará un poco contrarrevolucionario, pero diría que el impacto de los medios digitales en el lenguaje poético sigue siendo bastante limitado. Más allá de algunos guiños deliberadamente *postpoéticos* – haikus escritos en código binario o poemas concebidos como una sucesión de enlaces web –, no creo que ahora mismo Internet ejerza una influencia determinante ni como tema ni como modelo (hiper) textual. Como es lógico, los jóvenes son más proclives a plasmar en sus versos estas realidades, pero a menudo la alusión a buscadores, redes sociales u otros *gadgets* funciona como excusa para reciclar en un nuevo envase los temas eternos (el amor, la soledad, la muerte o la indagación metapoética). En los casos más interesantes, la reflexión sobre las dinámicas intermediales conlleva un aprovechamiento del simultaneísmo visual que ha propiciado la Red: pienso en proyectos activistas, como *La marcha de 150.000.000* y *Silithus*, de Enrique Falcón; o *Hacia un ruido*, de María Salgado, que expanden el formato tradicional de la página hacia una cuarta dimensión. También puede esbozarse una relación muy sugerente entre el

carácter fungible de la vida digital y la avidez consumista, como se aprecia en la obra de Sergio C. Fanjul o, desde unas coordenadas moralmente más ambiguas, en la de Manuel Vilas. En los casos menos logrados, los productos literarios pueden acabar exhibiendo una obsolescencia programada similar a la de aquellos modelos tecnológicos a los que remiten: piénsese en lo anacrónico que resultaría actualmente un libro de poemas construido a imitación de los mensajes SMS, por ejemplo.

2. Si antes me mostraba un tanto escéptico sobre el papel de la Red como musa, me parece indudable, en cambio, su relevancia como canal de difusión. Otro asunto es establecer qué filtros críticos operan en el salvaje ciberespacio, si es que opera alguno, o qué diferencias formales existen entre un texto publicado en un libro convencional y otro subido a la nube evanescente de Instagram o Twitter, por no hablar del vestigio arqueológico de los blogs. La fluidez y la inmediatez de los soportes digitales influyen en la divulgación de un hibridismo que, de todos modos, ya estaba en la base del discurso poético contemporáneo. La diferencia principal radica en que lo que antes se consideraba una provocación (la mención a tonadilleras, estrellas del celuloide o iconos revolucionarios en el horizonte del 68) ahora se integra con naturalidad en un culturalismo caliente que se apropia de cuñas publicitarias, iconos mediáticos o consignas ideológicas, desde el lenguaje paraliterario del grafiti hasta los emoticonos de WhatsApp.

3. (a) Las generaciones son un incordio metódico tanto para los estudiosos de la poesía como para los presuntos implicados en las operaciones de lanzamiento generacional. Sin embargo, mucho me temo que constituyen la única estrategia viable a efectos didácticos: si queremos abarcar la complejidad del panorama poético, hay que sumar primero para restar después. Aunque sería deseable analizar el mundo individual de cada autor, el poeta que espere recibir una atención personalizada puede esperar sentado. Las singularidades están muy bien a toro pasado, pero los grupos se han creado siempre para tomar el Parnaso por asalto y facilitarles la vida a críticos y lectores (que se lo pregunten a Gerardo Diego o a Castellet).
- (b) Como diría Rosalía (y no precisamente de Castro), malamente. Con todo, hay indicios positivos, como una comunicación cada vez más asidua entre la literatura de las dos orillas. Si la poesía española ha vivido a menudo volcada hacia sí misma, en una suerte de exilio voluntario, creo que se está rompiendo ese aislamiento. En ello influye un magma de lecturas comunes abiertas a tradiciones muy diversas, desde el alogicismo ashberyano hasta la plasticidad minimalista del haiku, pasando por la ironía desmitificadora de una Szymborska o el denso simbolismo de un Tranströmer.

LUISA CASTRO

ESPANHA

1. Creo que los nuevos formatos digitales han aportado nuevas posibilidades de irrupción y de difusión, es cierto, pero según mi opinión, estas nuevas

formas en absoluto vienen a invalidar o “mejorar” las posibilidades del medio tradicional, es decir, no creo que el lenguaje poético tenga más posibilidades de crecer y abordar temas nuevos por la rapidez de internet, ni por la concurrencia de imagen/video con el texto. La capacidad de la lengua es total sobre el papel, y los modos de lectura sobre pantallas, inmediatos y de múltiple difusión no intensifican esa capacidad, sólo la multiplican pero no son ninguna garantía de que intensifiquen la calidad y alcance de los discursos poéticos. Si estos nuevos formatos han cambiado algo es muy posible que este cambio tenga que ver con la confusión actual sobre qué es poesía y qué no. Creo absolutamente que la poesía es un don y un trabajo en soledad que nos vincula a una entidad superior que es la lengua, y este don y este trabajo a medias entre el poeta y la lengua se desarrolla por una senda muy particular. La inteligencia, la lucidez, la sensibilidad, el bagaje cultural, el “duende” que diría García Lorca, puede aparecer en momentos convulsos y momentos de serenidad pero a priori no es amigo de la inmediatez y la exhibición pública que muchas veces internet propicia. No digo que los “productos” de internet carezcan de calidad, y no dudo que haya o pueda haber poesía en la red de calidad, pero yo no conozco a ningún poeta actual de la red que se pueda comparar a Walt Whitman o a Pablo Neruda. Sigo creyendo que hay una alta y baja cultura, y con esta distinción no quiero decir que todo lo tradicional sea de mérito y todo lo de internet sea inferior, simplemente quiero decir que los discursos poéticos verdaderamente sustanciales y que cambian nuestra visión del mundo son aquellos que proceden de autores acreditados

por especialistas insobornables, que no están a las modas y que saben distinguir entre creación y simpleza. Creo que Internet propicia mucho las simplezas y la falta de reflexión. Y advierto que hay una expansión del “consumo poético” que se dirige a un público indocumentado y sin lecturas, que no conoce ni conocerá nunca otra cosa.

2. La autoría está en crisis, pero no va a desaparecer. La autoría, al contrario de lo que se piensa, no es el “ego” del autor sino todo lo contrario, es su especial conexión con la lengua, el acervo común del saber y el conocimiento universal. Un autor es alguien que “transmite” una verdad de la lengua. Esa verdad en la poesía es una verdad revelada, que ni siquiera le pertenece a él. Con esa verdad de la que es artífice (muchas veces de modo inconsciente pero a fuerza de mucha atención y trabajo y lecturas cribadas) el autor amplía el repertorio o inventario de relatos del mundo que poseemos, cambiándolo, subvirtiéndolo. Sólo es autor quien tiene esa capacidad de aporte. Frente a esta “autoría” se está imponiendo la “celebridad”, esto es se están creando modelos de celebridad rápidos y alternativos que convierten al aspirante a autor en un “icono”, un producto de consumo más sometido a las leyes de la oferta y la demanda. El autor verdadero no está sometido a ninguna otra ley que la de la lengua y el conocimiento universal, es decir, está comprometido con la búsqueda de la verdad y del progreso humano. Einstein y Withman son equiparables.

3. Toda esa floración y diversidad de discursos poéticos (y esa confusión de los críticos) hace perder mucho tiempo y favorece la promiscuidad del crítico y del experto con los media y los *mainstream*. Hay un instrumento infalible para controlarlo que es la profesionalidad, la amplitud de la cultura crítica y la reputación contrastada del crítico o especialista. Un crítico y un experto tienen una responsabilidad absoluta sobre los discursos dominantes. Analizar y tomar en cuenta todas las propuestas a nuestro alcance es una tarea ingente hoy en día y necesaria, pero no debería distraer al crítico de su tarea esencial, que es distinguir y establecer niveles de discurso. En el ámbito hispánico y global, hace tiempo que han dejado de tener sentido los “paquetes” generacionales (aunque no los estudios, que son necesarios y clarifican muchas cosas, por supuesto). Pero todas estas formas de clasificación de los discursos poéticos (por generación, raza, sexo o nación) no dejan de ser una forma de “envoltorio” editorial que obedecen a consideraciones mercantiles generalmente. Para el ámbito hispánico yo considero muy necesario el discernimiento crítico, porque somos muchos millones de hablantes y nuestra lengua es increíblemente dúctil, pero no veo por ningún lado en poesía una voz crítica o de un especialista que se eleve por encima de estas clasificaciones del mercado, sociológicas o coyunturales. Esto nos pierde en un mar de trivialidades que no nos favorece. Apostar por el autor y por la autoría es otra vez la clave. Seguimos siendo grandes gracias a Cervantes. Hay que procurar y fomentar la lectura de los grandes. No perderse en lo pequeño. La única

manera de que un país o una lengua progresen es apoyando, fomentando y difundiendo el valor genuino.

LUIS CORREA-DÍAZ

CHILE

1. Quizás ésta sea una de las respuestas más complejas de elaborar, puesto que sería una alegría poder presentar una visión más afirmativa que comprendiera a la casi totalidad del discurso poético, tanto creativo como crítico, en tanto una vinculación epifánica con respecto a las nuevas tecnologías, a los social media y a Internet en general. Pero, creo que a estas alturas y pasadas las albricias con que se han celebrado ciertos casos –tales como los de Omar Gancedo, Eduardo Kac, Clemente Padín, Augusto de Campos, Ana María Uribe, Luis Bravo, Gustavo Romano, Belén Gache, Arnaldo Antunes, Eugenio Tisselli, Santiago Ortiz, Carlos Cociña, María Mencía, entre alguno pocos más–, me parece que no se podría hablar con propiedad de que haya habido un cambio de paradigma sustentable. Pese a todo, ha habido asimismo esfuerzos importantes a nivel de crítica especializada, ya sea en libros o artículos (que abarcan algunos de ellos no sólo poesía sino literatura electrónica/digital en general), basta pensar en Claudia Kozak, Thea Pitman, Claire Taylor, Eduardo Ledesma, Leonardo Flores, Scott Weintraub, Carolina Gainza, Angélica Huízar, Hilda Chacón, Osvaldo Cleger, Anahí Ré, Laura Scarano, Nohelia Meza, Megumi Andrade Kobayashi, Alamir Côrrea, Jorge Luiz Antonio. Pero, la poesía, en general



sigue siendo la misma, y no sólo porque siga siendo escrita y distribuida en el medio tradicional, de manera impresa, sino porque la mentalidad de los poetas, salvo excepciones, no ha hecho un cambio de parámetros de acuerdo a los tiempos. Por esta razón, y debido a que se pueden observar ciertos acercamientos al mundo de nuestro lenguaje tecno-científico (que es una metáfora lo mismo, pero la de este siglo, no caben dudas) en algunos poetas, me decidí a estudiar esa situación bajo la noción de “poesía digital/electrónica/cibernética *still in print*”, es decir, observar cómo se registraban y se asumían los nuevos imperativos tecno-científicos, dentro de los que se incluye la poesía-código, una de sus manifestaciones extremas, publicada en forma [e]impresa, como por ejemplo el caso paradigmático de *Voodoochild /: Redemption Songs* (2015) de Christian Oyarzún Roa. Igualmente, habría que mirar más comprensivamente, puesto que no debiera tratarse sólo de referencias a nuestra vida con las computadoras, otros compromisos también han de contar: la problemática del medio ambiente, el pensamiento posthumano respecto a los animales y todo lo que nos rodea en lo cercano y en lo lejano, como la nanoingeniería y la cosmología (como Ernesto Cardenal lo hizo en algún momento en el mundo de la cultura impresa), etc. El asunto mayor es que la literatura, aunque parezca una herejía si lo digo así, es más conservadora de lo que se piensa —no así las demás artes—, y más confinada a la psicología humana y a lo socio-económico-político (y etno-racial) de nuestro existir. Claro que hoy se lee más que nunca (mejor es una interrogante no resuelta) debido a Internet y que se difunden los más variados [hiper]textos (y las imágenes con textos: memes, poemas-

Instagram y otros) por las redes a una velocidad inimaginable, y que se consumen al instante y se comparten y se desechan. Claro que la difusión se ha multiplicado y facilitado exponencialmente, incluso las revistas de poesía han encontrado la ruta de la inmediatez. No obstante, el discurso poético y su poética en lo sustancial no ha cambiado. Es cierto que cada época ha tenido y seguirá teniendo zonas de experimentación decididas de acuerdo a las novedades que le ofrezca su tiempo. Pero, también es cierto que éstas son zonas de algún modo marginales y que tienen un reconocimiento parcial siempre a la larga, cuando ya ha pasado la urgencia de sus experimentos, cuando son otras ya las demandas del futuro.

2. Sí, todos estos son temas o 'nodos' de interés investigativo, particularmente en una vida doble como la que vivimos (cultura impresa y cultura digital), y han sido estudiados repetidas veces por los investigadores que he mencionado anteriormente. Por lo general se ha tendido a ver transformaciones en cada una de las categorías implicadas (autor/í/a, lector/a y formas de lectura, la relación entre ambas entidades, el lugar del texto (desafiado por el lo visual-kinético y lo sonoro-oral), la hibridez tanto de géneros/subgéneros como de medios (tanto de producción como difusión), la articulación de códigos disciplinarios culturales a veces tenidos por opuestos, la pantallización de la cultura y sus productos, el *game* como rector de expectativas ..., la lista es más larga, obviamente. Transformaciones ha habido, se ha hablado de la democratización del Internet, de la vida participativa de las redes sociales; del fin del libro, algo que nunca ocurrió, en favor de sus diversas

versiones online (e-books, e-revistas, blogs, webs, etc.); se habló del milagro de la interactividad y la co-creación... Todo esto ha ocurrido y hasta cierto punto podemos decir que vivimos de una manera insospechada en cuanto a nuestros usos y abusos, pero me temo que no puedo decir que la literatura y la poesía hayan operado cambios en lo sustancial de su discurso, su poética permanece reiterativa de sí misma y de su larga historia.

3. (a) Siempre es posible y a veces deseable, no cabe duda. Por más globalización que haya los seres humanos seguimos y seguiremos siendo tribales –el nacionalismo de cualquier forma que se presente es una forma de tribalismo y lo llevamos, como casi cualquiera especie, en los genes y no es negativo que así sea, es así; otra cosa es uno de esos ideales que solemos imponernos contra nuestra propia naturaleza. Podríamos recordar aquí la noción de “altermodernidad” de Nicolas Bourriaud –citada por Agustín Fernández Mallo y pensada por éste como un “postmodernismo tardío”–, como una manera de establecer un marco que aluda a esa condición ecléctica y móvil de nuestras relaciones planetarias. No obstante, y más cercano en el deseo a este ideal, tal vez habría que preferir acercamientos de carácter internacional antes que puramente nacionales, aunque queden un poco en el aire y sean reducidos a geo-políticas culturales específicas. Eso es lo que pretendió Eduardo Kac cuando publicó su *Media Poetry: An International Anthology* (1996, reeditada y expandida en el 2007), y lo que quisimos hacer un grupo de curiosos con el *Muestrario de poesía digital latinoamericana* (2016, reeditada en 2020).

(b) Tal vez podría responder a esta cuestión planteando que para mí existen dos tipos de crítica, cosa en la que también algunxs estarán en desacuerdo. Una práctica crítica receptiva, es decir que reacciona literaria-política-culturalmente a lo realizado por los artistas –por los poetas, entre ellos–, que quiere situar, describir, evaluar y canonizar ciertas obras individuales o conjuntos generacionales de ellas. Me parece que esto es lo que se ha hecho casi siempre. No obstante, a mí me parece más interesante y actual (y necesaria) otro tipo de crítica, una que no se reduzca a hacer lo dicho, sino que además, y principalmente, dialogue de igual a igual con las obras, que las cuestione, que las desafíe y, por qué no, que les señale caminos. Puede sonar esto pretencioso, pero no hay que olvidar que hoy en día el artista no es ya el centro de nuestro universo mental y cultural, ese status de adoración del que ha gozado románticamente ya no guarda relación con lo que pasa en el mundo. Un artista no sabe todo lo que hay que saber y no tenemos que esperar que lo sepa, nadie lo sabe. Por eso, el crítico –que puede ser poeta igualmente y así lo hará con conocimiento de causa y ojalá además en sus obras también– podrá sugerir y a veces demandar que la poesía (y la literatura) salga de su poeticidad acostumbrada, con rigor porque tiene que estar más informado que nadie sobre el curso de los asuntos humanos. La poesía tiene que ser menos experiencial y más especulativa, menos expresiva y más imaginativa, un espacio menos dedicado a relatar las multidireccionales cuitas del yo y más abocado a simular realidades posibles/factibles. Este tipo de crítica no se da mucho desafortunadamente. Un ejemplo que se me ocurre aquí proviene del ámbito hispano europeo,

la *Postpoesía* (2009) del español Agustín Fernández Mallo. Este físico y poeta hace allí una revisión cruda de la poesía de la España del siglo XX y la llama a que ésta se sume con su laboratorio verbal (metafórico) a “considerar la ciencia la nueva y legítima poética del siglo que ahora comienza”. En el contexto hispanoamericano un trabajo crítico como éste no ha aparecido tomando la vanguardia pública, salvo en algunos aspectos notables como en los trabajos de Eduardo Kac y Scott Weintrub desde los Estados Unidos, desde Argentina de Claudia Kozak, y desde España el mexicano Eugenio Tisselli. En mi caso particular, lo he hecho en unas observaciones preliminares sobre poesía e Inteligencia artificial, en relación a un poeta mexicano de los más recientes (Martín Rangel), y que ahora estoy ampliando para cubrir otras obras (como las de Eduardo Kac, Gustavo Romano, Belén Gache, la poeta *still in print* Silvia Veloso, y otros), pero en especial para proponer que esa es la ecuación de nuestro tiempo y, dado que se trata de la mayor y única tarea de la especie humana desde sus orígenes, así la poesía ha de integrarse a esta siempre renovada consecución. Y esto no se reduce, evidentemente, a asociarse sólo con las nuevas tecnologías de cualquier presente dado.

LUIS MELERO MASCAREÑAS  
ESPANHA

1. Muchos pensadores han abordado las relaciones entre arte, sociedad, técnica y tecnología. Las voces de los autores y poetas que construyen

el discurso literario en el siglo XXI al amparo de las nuevas tecnologías, hacen posible revisar esas concepciones apelando a la incorporación de elementos tecnológicos. La minoritaria –a veces impenetrable– expresión verbal compuesta en verso busca abrirse paso en un espacio hiperconectado de la mano de la experimentación y los algoritmos, donde juega tanto la intuición del artista como el cálculo lógico-matemático de la máquina que modifica los múltiples modos de percibir las posibilidades estéticas del lenguaje. El poeta, muchas veces sin saber qué es la poesía ha de inventarla. La fase tecnológica, alienada en su constitución y funcionamiento, desconoce la dimensión del trabajo de la actividad humana. El imaginario produce significados que apuestan por una evolución de la concepción de la poesía, tan eventual como intensa en su apertura a un espacio y tiempo que cubren nuestro estar en el mundo. Los jóvenes, tan trascendentes y decisivos en todo y para todo son los grandes usuarios del universo virtual. La medida de sus alas vence todos los vientos, su exaltación es una revolución frente al tradicionalismo –a veces solo se trata de incertidumbre–, pero, están obligados a cambiar qué es lo poético por ser el suyo el modelo entusiasta de la inconformidad. Ya no se centran exclusivamente en la palabra y es algo que ha funcionado muy bien: instituyendo imaginarios, ligando símbolos a significados, mostrando otros mundos posibles en los aparatos escogidos, aunque, en algunos casos observamos que solo se trata de naturalizar la técnica sin interrogarse sobre las relaciones específicas de lo artístico o lo poético. Al igual que el lenguaje tiene sus reglas, la *gramática*, los ordenadores trabajan determinados por

unas instrucciones, el *algoritmo*. No podemos olvidar que esta alienación digital y estos repertorios combinados y recombinados lo hacen de acuerdo a una ideología procesal que establece un determinismo. La compleja trama de ceros y unos no está completa –no digo acertada, pensemos en la obra *Status Update* de Darren Wershler y Bill Kennedy o WASP (Poeta Ilusionado Automático Español, por sus siglas en inglés) y ASPERA (Experto Automático de Poesía Española y Aplicación de Reescritura, por sus siglas en inglés), dos sistemas de generación de poesía programados por Pablo Gervás, director del grupo de Procesamiento del Lenguaje Natural de la Universidad Complutense de Madrid, por citar dos ejemplos– fuera de la fantasía del ejercicio artístico. Sigue siendo necesario tener algo que decir, y en este sentido da igual si se quiere reinventar el mundo con pocas palabras o escribir una carta de amor por día (recordemos el trabajo de programación de la «Ferranti Mark I» de Christopher Strachey). El hombre en su relación con el mundo favorece todo este cauce de expresiones. Parece apropiado preguntarse entonces por la exploración creativa, las diversas zonas –e intensidades– del medio, la ruptura y el orden nuevo en que se han tornado los símbolos, el juego del software y el poder o la libertad de unas situaciones que no han existido nunca fuera de la idea generada por los medios informáticos. La posibilidad de romper con aquellos determinismos y subjetivar el código es lo que lleva a la posibilidad real de modificar el lenguaje del discurso poético por parte del poeta. Si la técnica es una operación sobre la realidad, el arte de la experimentación acerca la relación de la poesía con las nuevas tecnologías, y de ahí, su

siguiente paso, es desenvolverse y avanzar hacia la esencia del poema, lo único que no es intercambiable, produciendo un sentido —el discurso poético— donde el lenguaje se transforma en experiencia sensible. Es un recorrido que muchas veces empieza como un juego, el crecimiento de una práctica que crea sus propias reglas, un experimento de laboratorio interactivo donde se aprovecha el impulso inventivo. Supongo que mucho de lo que se ha estado haciendo estos últimos años solo es un reflejo de continuar con lo que se ha venido planteando como poesía, toda vez que el medio transforma y crea nuevos significados y significantes. Si aceptamos que la tarea que sigue es ciertamente de renovación a través de las redes sociales y los nuevos formatos interactivos, la llamada poesía electrónica —ya hace 54 años del poema “IBM” de Omar Gancedo—, la poesía generativa o la poesía experimental (la primera exposición en España de poesía visual, la práctica más acreditada de la poesía experimental, tuvo lugar en 1965 en la Galería Grises de Bilbao, cuya coordinación corrió a cargo de Julio Campal y Enrique Uribe), todos ellos han transgredido los códigos hegemónicos y el ámbito de lo semántico en general. Vivimos atrapados tras las rejas del lenguaje, señalaba Michael Foucault; desde *Anémic Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp y Man Ray, donde fusionaban distintos elementos con poemas circulares contruidos con base en juegos fónicos, los poemas aleatorios de Tristán Tzara sacados de un sombrero, la técnica *cut-ups* o de recortes de William S. Burroughs y Brion Gysin, sin olvidar los caligramas de Guillaume Apollinaire, las palabras en libertad de Filippo Tommaso Marinetti, la invención de



los futuristas rusos del grupo Hylaea del concepto «zaum» —el poema fonético—, aunque fueran los dadaístas quienes realmente profundizaron en la poesía sonora (Hugo Ball, Kurt Schwitters, Tzara...), el letrismo de Isidore Isou (1945) y el concretismo, cuya fundación se debe a Eugen Gomringer y simultáneamente al Grupo Noigandres en Brasil (1952), las corrientes estéticas de la literatura matemática de Oulipo y el movimiento neo DADA Fluxus, entre otras referencias, desde entonces y hasta hoy todo ha sido el uso de la interactividad permitida por el medio, llegando a declamar que «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», en palabras de Wittgenstein. La semanticidad verbal ya no es el fin último de la literatura, confluyen muchas y peculiares concepciones del arte literario, coexisten la arbitrariedad y la intercambiabilidad. En el mapa último de la poesía hispánica, para dar respuesta a la pregunta sobre si el horizonte tecnológico y social han modificado el lenguaje del discurso poético, contesto que sí, pero, para llegar a dicha conclusión debemos escudriñar los vericuetos expresivos y el espacio virtual que sirve de conexión a la continuidad de las ideas o conceptos de las formas artísticas.

2. Las nuevas tecnologías participan en la creación literaria actual. El lenguaje cambia, el estilo cambia y las modificaciones que Internet ha introducido en el hecho literario han cambiado la forma en la que el poeta introduce en el poema la tecnología. La sociedad del presente es digital y las nuevas tecnologías, ya no tan nuevas, están teniendo un impacto directo en la forma de crear y presentar los poemas, además de presentarse como una

oportunidad para dar a conocer el trabajo poético. La relación entre un autor y su trabajo es más que apuntar un nombre propio, son una serie de elementos donde influyen los aspectos culturales o aprendidos, y con cada nuevo canal se suman nuevas posibilidades expresivas. De donde todo surge y todo es posible, la palabra, pura y libre, a la que Mallarmé previó en toda su amplitud sustituyendo al que entonces se suponía su propietario, el autor, se encuentra bajo la influencia de los nuevos medios, sobre todo los electrónicos, que no alteran la estructura básica del lenguaje, pero le agregan nuevas dimensiones no sólo al proceso de elaboración, la literatura digital, sino también a la literatura no digital que es tratada y comunicada por medios digitales, donde puede incluirse, por ejemplo, el libro electrónico como una transposición del texto impreso. El mundo hiperconectado mediatiza el discurso, el *flâneur* digital vaga por una esfera donde la mediación comunicativa ha propiciado que la expresión emocional se diversifique al servicio de nuevas interpretaciones, gracias a que, por ejemplo, las construcciones web constituyen en sí mismas una nueva forma de proyección del poema de la que no se había podido disponer hasta ahora, donde el autor además introduce solapadamente referencias textuales, gráficas, auditivas o audiovisuales en sus obras escritas. Véase la propuesta audiovisual de la poeta Violeta Medina: el libro *Piel de vidrio* (Huerga y Fierra editores, 2013) va conectado por un código QR a otro físico y dialoga con un poemario electrónico en cinco idiomas. El acto de lectura es la penetración en ese universo creado. Aunque no nació en Internet, la propuesta dentro del panorama de las poéticas visuales de la denominada poesía hologramática

o poesía holográfica de Eduardo Kac (el término «holopoesía» fue acuñado en 1983 por él mismo), inaugura un papel primordial del espacio y lo visual en la poesía. Realidades virtuales tridimensionales hechas de luz, poemas creados con rayos láser donde las letras tridimensionales flotan y se mueven en el espacio. Una experiencia poética visual inmaterial donde el lector no es un mero receptor, nos movemos y cambia la perspectiva. Si el poema cambia, si nosotros nos movemos en busca de los significados y relaciones también cambiará la forma de concebirlo. Los relatos, una forma de representar la realidad simbólica del mundo, se configuran de una nueva manera en el logro narrativo del relato digital. Estamos también más cerca de alcanzar el requisito de la impersonalidad donde es el lenguaje quien actúa, transformar el texto: el único poder de los escritores es mezclar escrituras de textos ya existentes, como decía Barthes. En cuanto a la interactividad, la poesía se fusiona en el entorno propicio de las redes sociales, donde es fácil observar la reconversión dialógica que ha sufrido la relación entre el lector y el autor de la obra. La mediación comunicativa es una constante proyección de la comunicación discursiva y la tecnología digital facilita su transmisión, sin embargo, la recepción de la obra y la reducción de la distancia entre aquellos también propicia un elemento autista causado por la creación rápida y el consumo vertiginoso. Que la poesía gane en visibilidad no significa que se traduzca en un mayor número de lectores. En este ir y venir, la aplicabilidad de la tecnología en la poesía facilita las múltiples escrituras que también realizan los lectores el momento de interactuar. Por otro lado, ideas tan originales como la que coordinan los burgaleses Juan

Carlos Ibáñez y Carlos Contreras Elvira, que en 2011 pusieron en marcha el proyecto matriz inicial de «Ocupación Poética», tienen como objetivo fomentar la lectura y divulgar la poesía ocupando los no-lugares que hay en todos los espacios con archivos poéticos audiovisuales. Un proyecto que ha llegado a extenderse por todas las capitales de España (más de 3000 poemas) y en más de 25 países del mundo, apoyando estructuralmente el proceso creativo en la mediación técnica (teléfono móvil *smartphone*, aplicación de realidad aumentada LAYAR o sistemas de geolocalización), haciendo de esta un vehículo de conocimiento y disfrute artístico. Se trata de un ejemplo con múltiples lecturas en lo que a concepción de autoría se refiere. Su mediación, la poética como programa, la seriación y reproductibilidad del resultado (pienso en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin; también en la receta de los poemas Dada, Duchamp o los juegos surrealistas en relación a la noción de autoría), las acciones que han llevado a cabo en cementerios, pasando por museos y universidades donde capturar versos da lugar a nuevas fases creativas, a nuevas emociones donde la tecnología no hace sino contribuir a mejorar y ampliar el campo de expresión más interno de lo poético, la necesidad de compartir y, como apuntaba, propiciando que la expresión emocional se diversifique.

3. A partir de las posibilidades infinitas en la era de la comunicación digital, el lector y el poeta han encontrado el modo de estar conectados en todo momento. Cualquier suceso es ahora más instantáneo y crece a un ritmo incontrolable, sin embargo, la fragmentación individual de los discursos,

su complejidad, sigue siendo un mismo fondo de lecturas y una memoria literaria y poética compartida. El ancho cauce de la poesía lo revela todo acerca de nosotros, pero, el único poder del escritor —ha dicho Barthes— está en mezclar escrituras, enfrentar unas con otras. La construcción contemporánea de la diversidad poética son las decenas de miles de libros de versos que aparecen significativamente repetidos con temperamentos diferentes. Una pluralidad estética, eso sí, capaz de formular desde la heterodoxia o la tradición letrada todos los nuevos retos hasta el infinito. En la vida común solamente sobresale de la norma conocida nuestro asombro autónomo, el latido lírico que incide profundamente en la praxis del texto. En lo indecible de una realidad que cada vez va ocupando más espacio: el hombre y las nuevas formas de comunicación, el intercambio continuo y simultáneo de enormes cantidades de información es la gran novedad, los nuevos canales virtuales se inundan de poesía, y en la era de tuits, *Tumblr* y *Youtube* eso se comparte. En la actualidad el pensamiento cultural defiende con apasionado entusiasmo la heterodoxia estética, gana la convivencia; pero, porque el hombre sin preguntas se pierde a sí mismo, esa es también la incertidumbre en la actual reconstrucción de los medios —en su carácter de divulgadores y modificadores del discurso poético— cuando lo que está en juego es la poesía, si la coyuntura, estereotipada y superficial, exime de la responsabilidad del comprender. Todo ello repercute en la idea misma de una propuesta de conjunto o «grupo» que, en líneas generales insiste en la idea de acercarse a la gente, pero que inevitable se desmorona si no la dejamos en el ámbito de lo múltiple y disperso. La característica de las

vanguardias fue la fragmentación en numerosos *ismos*, que expresaban sus principios –ideológicos y formales– a través de unos escritos conocidos como *manifestos*. Hoy en día, espantados ante la inmensidad de cómo de rápido generamos información, unos 4.300 millones de personas conectadas a internet a principios de 2019 –cifras que ya se han quedado cortas– y que enviaban 473.400 tuits en un minuto, lanza al vacío la posibilidad de vislumbrar la multiplicación de direcciones del discurso crítico. La situación lleva en sí sus reticencias a comprender la atomización de la cultura y el sentido de lo nacional o internacional. El lema podría ser: *un blog, un tuit: un manifesto*, y entre todas sus posibilidades comunes nadie pondrá en duda que los llamados *influencers* son las estrellas de las redes sociales. En los tiempos del *posteo* es más válido que nunca el discurso crítico, aunque el texto analítico a menudo se vea doblegado ante la rentabilidad a corto plazo, en un momento donde el juicio popular es emitido desde las redes sociales –aunque esto le dé el derecho de hablar a legiones de idiotas, tal y como reflexionó Umberto Eco–. Entre las referencias fundamentales de los *instapoetas* en el ámbito hispánico, se encuentra una nueva forma de criticismo que ocupa el espacio vacío del ideal crítico, no teniendo otra relación que la generosidad hacia la poesía de moda, ya que lo insólito, lo verdaderamente nuevo y generativo de la multiplicación de direcciones del discurso crítico es que ha sido sustituido por un *like*, millones. En este sentido habrá que valorar cuándo el reconocimiento de la nueva poesía que se escribe en la red está solamente sujeta a unos inteligentes promotores (muchas veces los propios autores), en una carrera frenética que recuerda

peligrosamente a «Nosedive», el célebre capítulo de la serie británica *Black Mirror*. No sabes quién está hablando –clicando– ni a qué velocidad se están consumiendo estas formas de interacción. Es ahí donde también se ubican y desarrollan los juegos de fuerzas entre los actores del medio y el discurso crítico fundamentado se convierte en algo radical (la lección de Christopher Domínguez Michael en El Colegio Nacional, Ciudad de México, el 3 de noviembre de 2017, titulado «¿Qué es un crítico literario?» me parece sumamente interesante para completar esta idea), cuando la situación es que entre las diversas propuestas actuales, nadie ha conseguido revolucionar el canon experiencial de la poesía hispánica más estrictamente contemporánea. Hablar de los intrincados caminos de los mapas que los varios discursos poéticos han dibujado en los últimos años, tiene que ver más con los medios de subsistencia que con las contrariedades de las diversas propuestas que, además, han encontrado en las llamadas «editoriales chicas» una dedicación imparable donde a veces se hacen notar, pero muchas otras pasan desapercibidas. Los lectores son muchos, porque los poetas cada vez son más. Las relaciones que han modificado las actitudes y reacciones de los críticos y expertos son el Pedro y el Lobo de todas las épocas. La poesía sigue habitando la necesidad de cuestionarse por dentro y comprometer todas las fórmulas semánticas. Internet ya es literatura, y para esta toda está inventado, lo que Internet demanda no tiene que ver con los diferentes discursos individuales o las direcciones del discurso crítico poético, porque en la práctica, por más altamente sofisticada que sea la presentación del espacio –el medio– lo que le da su razón de ser son siempre los contenidos.

Todo poema reclama una pregunta –amor, amistad, odio, deseo–, y ese es el más importante rasgo en común de la poesía de hoy y de siempre.

MARÍA ELOY GARCÍA

ESPANHA

1. Al principio puede parecer que las redes y los distintos dispositivos digitales son una buena noticia porque abren el mundo a cualquier manifestación poética, pero esa especie de «democratización» no es siempre una buena noticia. Sin las lecturas necesarias, sin la base cultural adecuada resulta una saturación de información muy de nuestra época: la «hipervisibilidad» que decía Barthes. Es decir que desembocamos en un «todo discurso vale» muy peligroso, no sé qué sucederá en otros países actualmente, pero en España, al final, la calidad literaria es muy mejorable. Eso con respecto a las redes sociales. Con respecto a los distintos soportes tecnológicos sucede como en todo, son enormemente necesarios para cualquier artista, no es muy diferente al descubrimiento de la fotografía y el cine. Los artistas lo procesan y lo asumen, lo digieren y el resultado siempre es enriquecedor, pero ni más ni menos que antes, creo yo. Los rasgos de continuidad son los mismos, al final un poeta no es el aparato que tenga detrás o su puesta en escena, es el sencillo recurso de su mirada.
2. Yo creo que una de las cosas más interesantes sobre las que reflexionar con respecto a estos cambios es la inmediatez: la relación inmediata con



el lector que te sigue, que te exige, que interactúa contigo y también su crítica, su desapasionamiento si te sigue y no te conoce, es un examen constante. Al final la exigencia es extraña, se te pide insistentemente que seas el representante y el vendedor y el productor de tu propio libro. Por supuesto que tienes que adaptar los discursos, adecuarlos a su soporte, unos resisten más profundidad y otros te exigen más rapidez en la comprensión, es extenuante. Pero resulta ser una forma de comunicar con tu lector o, mejor dicho, con tu espectador porque cada vez hay menos diferencia entre ambos.

3. (a) Yo creo que en términos poéticos nunca ha tenido sentido la cuestión grupal, se ha hecho a posteriori para tomar las cosas de manera ordenada, para poder diseccionar mejor la pulsión del tiempo de la que habla el poeta. Fíjate que creo que el poeta nunca se generaliza a sí mismo, sí que está sometido a modas, claro, como cualquier artista, pero lo egocéntrico te lleva a pensar que estás solo pensando como la primera vez que pensara el primer hombre solo.

(b) Bueno, es que el mundo no es uno y punto, el mundo es sofisticado y se renueva insistentemente, por tanto, las críticas sobre el mundo no pueden ser las mismas. En estos momentos yo no siento que tenga que hacer una crítica al mundo hispánico, yo creo que la crítica es ya al mundo occidental, a Europa, a la dejadez con la que arrastramos los pies por los barrios de Europa conscientes de la marca de confort que nos cobija: la ausencia de reflexión, la tristeza infinita de consumir, la rabia

sin violencia que nos enseñan a guardar, el apasionamiento por banderas sin discurso, el sopor con pereza que causa un cambio, esa es la crítica y solo es occidental. Necesitamos volver a reivindicar las palabras manidas y sobadas como patria, libertad, democracia, es una forma de robo que nos han hecho los anuncios publicitarios blandos y los gobiernos que juegan con la pose de las palabras vacías de contenido, algo así como llevar un vestido de palabras a ver cómo me quedan en los labios, detrás nada más que una consigna para hacer eficaz el voto repetitivo.

MARÍA ROSA LOJO

ARGENTINA

1. No sé hasta qué punto el lenguaje poético en sí mismo se ha modificado por la introducción de internet. Indudablemente, sí han aumentado extraordinariamente las posibilidades de difusión de la poesía, a través de las redes sociales, y de las publicaciones *on line*. También se abren posibilidades de interacción con otros lenguajes, aunque estas no necesariamente son nuevas. Por ejemplo, en Argentina trabaja desde hace los años '90 (antes de que la web pasara a primer plano en la vida cotidiana) el poeta performático y audiovisual Javier Robledo: "Robledo entiende al lenguaje poético como una mixtura de imagen, sonido, símbolo, palabra, discurso; y plantea que, en una época atravesada por la tecnología, existen nuevos soportes a ser explorados." ([http://ludion.org/radar.php?artista\\_id=21](http://ludion.org/radar.php?artista_id=21)). En estos meses de pandemia, sin posibilidad de

lecturas presenciales, se han multiplicado las plataformas audiovisuales, que potencian la relación de la imagen, la música y la palabra poética. No siempre los poetas proporcionan todo este material. A menudo otros realizadores editan su poesía en nuevos marcos, lo que produce una verdadera co-creación.

2. La publicación en papel tiene sobre todo dos problemas hoy día, comparada con internet: uno es su costo elevado, y otro, la difusión comparativamente escasa. Creo que por eso la Internet puede volverse cada vez más atractiva, sobre todo a medida que las tecnologías se perfeccionan y ofrecen formas de presentación e interacción cada vez más sofisticadas. Como señalé en la pregunta anterior, el encuadre multimedial promueve a menudo la intervención de coautores en el nuevo contexto. Las veo como experiencias que enriquecen y amplían el horizonte poético.
3. (a) Hay plataformas poéticas locales en todas partes que hoy, justamente gracias a Internet, se abren hacia un espacio cada vez más internacional, donde todo está a un *click* de distancia. Coexisten con las publicaciones en papel, que no han desaparecido, aunque su circulación sea más reducida. Siempre existen pertenencias culturales, lingüísticas, nacionales. No sé si se puede hablar de “grupos”; en Argentina hay colectivos poéticos, pero no porque todos los poetas que los integran participen de una misma estética, sino porque son más bien ámbitos de reunión (que hoy, por la pandemia, han pasado a la virtualidad) desde

donde cada integrante puede mostrar lo suyo, interactuar, participar de diversas actividades. Por otro lado, me parece que la poesía circula muy ampliamente en portales, blogs, revistas, congresos, festivales y lecturas (en vivo u *on-line*), donde conviven escritores de diferentes países, estéticas y generaciones.

(b) Hay críticos que se especializan en ámbitos nacionales; otros navegan, atraviesan fronteras de todo tipo, plantean líneas comparatísticas. Me parece que la diversificación es estimulante, multidireccional, induce a trazar nuevas cartografías poéticas. No veo este fenómeno como un obstáculo sino como un aliciente. Los viajes geográficos y virtuales extraordinariamente facilitados en nuestro tiempo alientan un cruce de espacios y de tradiciones como nunca antes se vio. Y con una libertad también inédita para la creación y para la crítica.

MARIANO PEYROU  
ESPAÑA

1. La poesía que más me interesa es la que va desnuda, al margen de la música (con la que tanto se ha acompañado) o de cualquier otro medio. Hay algo radical –próximo a la raíz– en esa desnudez: algo frágil y ambicioso, algo utópico (ser su propia música, crear sus propias imágenes y texturas), algo íntimo, autónomo, temerario, triste. No es sólo que ésta sea la poesía que más me interesa: es que es lo que me interesa de la poesía. Creo que puede haber obras excelentes basadas en hibridaciones, pero me parece

que al final, para quienes buscamos esa desnudez de las palabras (que sentimos que la materialización en un libro o en la voz ya es una especie de traición), los cambios tecnológicos no tienen ninguna importancia en nuestra relación con la poesía.

2. La poesía tampoco era, hace unos años, solo lo que los poetas firmaban y publicaban en papel. También era a veces una creación colectiva, o lo que surgía en una improvisación oral, o el texto que un jaguar con alas entregó a los antepasados de la tribu cuando comenzó a existir el mundo. La verdad es que estoy bastante al margen de esos “nuevos canales de difusión”, de modo que soy un absoluto ignorante sobre las repercusiones que puedan tener, pero sospecho que no modifican demasiado el amplísimo concepto de “autoría”, etc.
3. (a) Creo que, al menos en Occidente y desde hace unos cuantos siglos, la poesía —el arte— tiene un valor porque permite la individualidad: es, en cierto modo, un discurso antisocial, o al menos asocial, que surge de lo diferente que puede haber en un sujeto y está dirigido más a individuos particulares que al “público”. Esto, quizá paradójicamente, cumple una importante función social: la poesía —propia o ajena— es uno de los pocos espacios en los que uno puede ser uno mismo, además de criticar la impersonalidad de lo público y la imposición de modelos, identidades, etc. que se lleva a cabo por medio de cierto tipo de discursos “comunitarios”.

**(b)** Por supuesto, esto desorienta a los críticos o historiadores que construyen un relato a partir de los denominadores comunes, buscando tendencias que borran a los sujetos y a su subjetividad y que celebran el talento de unos pocos en tanto representantes o embajadores de un grupo. Creo que la crítica que vale la pena –que es verdaderamente crítica– se centra en esas singularidades de las que estoy hablando y trabaja desde cero en cada caso en vez de elegir como objeto de estudio obras que, tras una moderada distorsión, permitan corroborar su teoría.

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO  
ARGENTINA

1. La función emotiva o expresiva de la que hablaba Roman Jakobson el siglo pasado se conserva en la poesía de las nuevas promociones que conviven con Internet, sean nativos o residentes digitales. Sin embargo, las herramientas que facilita internet impactan no solo en las formas de lectura sino también en la sintaxis y semántica del texto como consecuencia de una creciente retroalimentación entre emisor y receptor y de las restricciones del soporte digital. Esto ha modificado el esquema de comunicación clásico: los papeles de receptor, emisor y código son categorías móviles. Los poetas tradicionales conviven con poetuiteros e instagramers: la poesía digital es un fenómeno que se desarrolla, que parece haber llegado para instalarse y que se difunde y consume en buena parte por un tipo de público de una franja etaria principalmente adolescente y juvenil (los nativos digitales) para quienes sus

autores a veces se convierten en verdaderos *influencers*. A continuación resumo alguna de las ideas que planteé en un artículo que publiqué aquí: [https://www.sigloxxieditores.com/libro/nuevas-poeticas-y-redes-sociales\\_49344/](https://www.sigloxxieditores.com/libro/nuevas-poeticas-y-redes-sociales_49344/). En lo que concierne a los mecanismos de circulación de la poesía a través de las redes, en la actual coyuntura de heterogeneidad estética, los autores que representan la llamada *Generación millennial* o *Generación Y* (autores nacidos después de 1981), usan Internet y las redes sociales como principales medios de promoción y desarrollo de su producción literaria. Gracias a estos instrumentos han sabido dar un impulso al género poético en términos de ventas y de lectores, ampliando el público hasta incluir a las nuevas generaciones, escasamente involucradas anteriormente como asiduos lectores de poesía. Enumero a continuación algunas de las características que he estudiado en un artículo de mi autoría sobre la nueva poesía española y las redes sociales (Coord. Remedios Sánchez García, Editorial SIGLO XXI, 2018): (1) **La intermedialidad**. Instagram, por definición, es una aplicación que nace para compartir fotografías y también vídeos breves. Los paratextos verbales y los paquetes de metadatos aglutinados en cada *hashtag* son, en este caso, complementos de la imagen, de modo que se combinan los discursos icónico y verbal. El ciberescritor se enfrenta al desafío de dominar elementos ajenos a la palabra, algunas técnicas de programación web, de diseño gráfico o incluso de marketing. Habilidad de combinar texto, sonido e imagen. (2) **Lenguaje claro, cotidiano, coloquial**. El *alcance léxico* de esta poesía es discreto porque se utiliza un lenguaje que busca favorecer la legibilidad y la inmediatez de la comprensión. A este respecto,

considero necesarios e iluminadores algunos estudios recientes que apelan a herramientas de la lingüística aplicada para efectuar análisis lexicométricos de la joven poesía española (y se concentran en aspectos como la *frecuencia léxica*, la *variación léxica* y las *clases de palabras*) como algunos estudios de Francisco José Sánchez García, profesor de la Universidad de Granada.

(3) **Brevedad y bimembración.** Los poemas difundidos en Instagram y luego recogidos en libro se caracterizan por su brevedad, que está dictada por la necesidad de aprovechar el espacio de la pantalla. La estructura sintáctica de estos micropoemas suele ser bimembre y se construye a partir de antítesis y oposiciones. Se aprovecha, también, la bisemia favorecida por los juegos de palabras. Estas oposiciones se fundan muchas veces en imágenes cromáticas, auditivas y sustantivos abstractos (luz/sombra; fuego/cenizas; silencio/voces; arder/quemar; coser/descoser etc.).

(4) **Imperativos, usos aforísticos, frases hechas, locuciones, uso de conjunciones adversativas y coordinantes.** Estas características se combinan con la bimembración que mencioné anteriormente. Los versos suelen usar conjunciones adversativas y coordinantes, pocas veces hay oraciones subordinadas. La apelación a varias conjunciones puede conducir al polisíndeton y a la repetición anafórica. Aparecen muchos verbos en imperativo a modo de consejos, se roza el uso aforístico y se establecen juegos con frases hechas y locuciones que se supone que forman parte del acervo cultural de su lector-modelo. “Trama urbana y afán de testimonio siguen sosteniendo buena parte de las propuestas poéticas del nuevo entresiglo” señala Laura Scarano (2014: 106). Referencia completa: Scarano, Laura. “Identidades poéticas en la era global”, en Cora



Cecilia Rampoldi (comp). *Literatura. Lingüística. Investigaciones en la Patagonia VII*, 2014, pp. 103-124. Estas *poéticas de lo menor* tiene también una tendencia meditativa que se acerca a las modalidades “aforísticas” cercanas a una “lírica del pensamiento”. (5) **Insistencia en la función metapoética.** Son numerosas las analogías entre el lenguaje y el amor, la comparación establecida entre las relaciones sentimentales y el ámbito de las palabras, los libros, tipos textuales y géneros discursivos. (6). **El uso reiterado del verbo cópula.** Otra característica que he identificado es la tendencia a la acuñación de definiciones poéticas articuladas en torno al verbo cópula “ser”.

2. En el año 2003 escribí un breve texto para una revista argentina sobre el fenómeno que denominé “juglares electrónicos”. (La referencia es la siguiente: Martínez Pérsico, Marisa (2003). “Juglares electrónicos: el procedimiento de hipertextualidad en la literatura y en Internet”. *Revista de información docente Raíces y alas* 6 (11). Luego profundicé esta idea en un artículo para la revista española *Caracteres* (2013): <http://revistacaracteres.net/revista/vol2n1mayo2013/los-juglares-electronicos-y-la-novisima-narrativa-hispanoamericana/> Allí decía lo siguiente, acerca del problemático concepto de “autoría” que se plantea a partir de la interacción entre el creador y el uso de soportes digitales: La noción de texto que surge con la cultura posmoderna del hipertexto recuerda, paradójicamente, a la circulación de la información durante la Edad Media. Si bien el canal de transmisión de esa biblioteca itinerante que se llamó *juglar* era

la oralidad y el despliegue de su arte —el mester de juglaría— cumplía la función primordial de informar a la población sobre las hazañas y gestas de sus héroes, hay un aspecto de su *performance* que nosotros, usuarios de Internet del siglo XXI, repetimos. Este poeta trovador, a pesar de su ingenio y capacidad interminable de recreación, carecía de “voluntad de autoría” y solo actuaba como transmisor cultural. Su *techné* radicaba en seleccionar materiales de la tradición para reconfigurarlos; su oficio no era el de un plagiarlo, aunque trabajaba con sedimentos de una cultura heredada de generaciones anteriores. Su arte se dibujaba y desdibujaba mil veces de boca en boca, introduciendo variantes y repitiendo fórmulas, pero siempre bajo el sello del anonimato. La voluntad de autoría recién aparecerá fuertemente con el individualismo renacentista. ¿Por qué esta dinámica cultural tan alejada en el tiempo recuerda el modo de circulación de la información actual? Especialmente, por la desaparición de límites precisos entre las funciones del emisor y del receptor dentro del circuito de la comunicación. La información que circula en la Red es patrimonio de todos los actores, creada y recreada, factible de ser reproducida con las variantes y repeticiones que cada usuario desee. El lugar del autor, que es el lugar de poder y de “autoridad” se desdibuja, como afirma el filósofo italiano Gianni Vattimo en *La sociedad transparente* (1989): medios como el periódico, la radio, la TV han sido determinantes para disolver los puntos de vista centrales y han promovido la multiplicación de visiones del mundo; en los Estados Unidos de los últimos decenios han tomado la palabra minorías de todo tipo, culturas y subculturas. Podemos incluir

a Internet dentro de esta categoría, aunque por su naturaleza no pueda llamarse propiamente recurso *massmediático* (quien escucha radio o mira TV recibe el mismo mensaje simultáneamente, mientras que en Internet cada receptor está seleccionando la parte que se adecua a sus necesidades o intereses, en el momento en que el receptor lo dispone). Acerca de la «experimentación» y la «hibridez» de «formas» y «lenguajes» diferentes en la poesía actual he mencionado algo acerca de la “intermedialidad” en la pregunta anterior.

3. (a) Creo que sigue teniendo sentido y sigue siendo necesario que existan grupos, y que estos convivan con las individualidades. Pensemos que todavía se publican algunos textos programáticos a la manera vanguardista que defienden su necesidad de identidad y pertenencia grupal, recordemos por ejemplo el Manifiesto “Defensa de la poesía” del grupo panhispánico Poesía ante la incertidumbre, publicado en marzo de 2011. De todos modos, creo que sí ha cambiado la definición de “grupo” literario. No necesariamente los grupos hoy comparten una misma línea estética, a veces son grupos aunados con voluntad editorial (o sea, se generan sinergias grupales a partir de aportes individuales para sacar adelante proyectos editoriales, colecciones de poesía, con más fuerza), o los grupos se crean para organizar eventos y actividades: festivales, encuentros. Es decir: hoy no es un requisito la defensa de una homogeneidad estética sino la reunión de esfuerzos aislados para generar proyectos más sólidos. La actitud compartida.

**(b)** Yo no veo una fragmentación alarmante, veo paradigmas divergentes que conviven, tanto en España como en América Latina. Unos más canonizados, otros menos, unos representados por ciertas editoriales de trayectoria, otros abarricados en editoriales independientes. Creo que el campo literario desde siempre se nutre de estas luchas, de la pelea entre centros y periferias. La crítica podría detenerse en analizar los catálogos editoriales, las propuestas de estas editoriales, así como las actividades poéticas masivas (eventos en ferias, festivales, etc.) para radiografiar la naturaleza de esta pluralidad.

MELCION MATEU ADROVER  
CATALUNHA, ESPANHA

1. Pertenezco a una generación (la nacida en la década de 1970) que ha crecido entre los dos mundos (analógico y digital). A diferencia de los *millennials* conocimos como una necesidad inmediata la fotocopidora, tocamos la máquina de escribir, la enciclopedia de papel, escuchamos las cintas de cassette y visionamos cintas de VHS. Crecimos ya con la llegada y popularización de las herramientas informáticas, la introducción del PC a los hogares, internet, las plataformas de difusión en línea, el e-mail, los blogs, la incorporación de audio y video, etc. Estos cambios nos han proporcionado nuevas plataformas de acceso a la información y de difusión. Podemos acceder a la última poesía japonesa contemporánea o a incunables digitalizados con un solo clic. Pero apreciamos el papel, el

libro –sea nuestra plataforma de difusión o no– porque sentimentalmente nos hemos educado con él y porque tiene aún muchas ventajas sobre las plataformas digitales: no depende de fuentes de energía, su materialidad como objeto le aporta posibilidades expresivas idiosincráticas (y no pienso solo en el libro-objeto y las ediciones artesanales). Cada creador ha reaccionado como ha podido o sabido ante estos cambios, tanto en el plano de los canales de difusión de su obra como en su incorporación al lenguaje poético. Por mi parte publiqué mi primer libro, *Vida evident*, que era un libro juvenil y “tradicional” (formado en su mayor parte de sonetos), en 1999, después de vivir un par de años en EEUU y vivir desde el epicentro la generalización de internet. Son todavía sonetos, aunque, leídos desde esta óptica, puedo ver que algunos ya tematizan aspectos de este cambio, como la interferencia (en versiones analógicas como el zapping y el collage) o la aparición del correo electrónico. Lo publiqué en papel a la vez que colaboraba en una de las primeras revistas digitales de España, <http://www.barcelonareview.com/>, que nunca fue una revista «española» ni «catalana», sino «internacional»: su fundadora, Jill Adams, es una norteamericana afincada en Barcelona y se publica todavía, como ya entonces, en formato trilingüe catalán/español/inglés. El cambio tecnológico es sintomático de la vocación mundial (global) de mi generación, que en mi caso se traduce en instalarme fuera de mi país (viví once años en EEUU, llevo cinco en Brasil). Incluso quienes han vivido siempre en el mismo lugar se ven expuestos a esta manera de viajar inversa que es que lo extranjero venga a ti. Ya hace décadas

que podemos ser locales (o glocal), pero la posibilidad de esta difusión inmediata y mundial está allí. En cuanto a la asimilación de estos cambios en el lenguaje: hay muchas vías, cada creador escoge sus herramientas. Incluso en la poesía textual, el léxico poético incorpora y tematiza estos avances: se incluyen palabras y motivos de las nuevas tecnologías. A un nivel sintáctico se insiste en la idea de interferencia, en que la estructura lineal del discurso se ve interrumpida por otros discursos más o menos simultáneos. Los géneros se mezclan con mayor facilidad: prosa y verso, imagen y palabra. Y todo eso, mezclado, se lleva a la performance, *spoken word*, y poesía en vivo. Las estructuras complejas, en red o circulares, la realidad aumentada, el hipertexto, todo esto se ha ido incorporando de alguna manera al discurso poético. Pienso por ejemplo en textos como “El canvi” de Miquel Baucà (1940-2005), escrito en formato de diccionario, o “Circular”, de Vicente Luis Mora (1970): son ejemplos de textos que desde el lenguaje verbal exploran las posibilidades de una escritura más allá de la linealidad unívoca. Mi último libro publicado, *Illes lligades* [*Ilhas ligadas*, 2014] une estructuralmente y temáticamente las islas de Mallorca, Nueva York y Florianópolis. Buena parte es prosa «recortada» o prosa pura y dura. Este archipiélago imaginario forma parte de mi presente, porque son lugares que están en mí: en mis orígenes, donde he vivido o vivo en la actualidad y con los que me relaciono casi a diario por una vía u otra. Esta simultaneidad de lugares y tiempos es parte de la experiencia contemporánea que compartimos. ¿Continuidad con el discurso anterior? Toda esa mezcla de géneros y posibilidades expresivas era ya el discurso

anterior. La poesía catalana, que es mi tradición lingüística, es descendiente directa, hermana gemela de la de los trovadores y trobairitz occitano-provenzales. Ya en la Edad Media la poesía era texto, composición musical, performance (interpretación), artes del libro y visuales (el manuscrito incorporaba miniaturas). Y nunca lo dejó de ser. Y también vale para la canción y la tradición popular: la poesía oral en algunas zonas, como Mallorca, con la glosa, sigue muy viva, como ocurre con los repentistas brasileños. La mezcla de lo popular y lo culto con la posmodernidad lleva a cuestionarnos hasta qué punto es útil ya esta distinción. Los concretistas recuperaron un término joyceano para referirse a la poesía como verbi-voco-visual: palabra, sonido, imagen. El catalán Joan Brossa practicó un camino paralelo a ellos que incluye textos, teatro, poesía visual y objetual. La poesía oral ha sido recuperada y modernizada en Cataluña revitalizada de una manera muy activa en estos los últimos veinte años gracias a poetas y rapsodas como Enric Casasses, Josep Pedrals, Dolors Miquel, etc. Y también en el plano de la performance y la *spoken word*. La poesía ya era palabra, sonido e imagen en la Edad Media, ha sido siempre performance en su vertiente popular, y lo continúa siendo ahora, actualizando e incorporando los medios a su alcance.

2. Creo que sin renunciar a la idea de autoría y la intervención de participantes individuales, toda obra intermedial lleva a la colaboración. Algunos poemas de mi último libro se incorporaron a otros del estadounidense Rowan Ricardo Phillips en el CD *Poética* del compositor y contrabajista

Alexis Cuadrado. Los textos y las partituras pueden ser de cada cual, pero en el CD y en las presentaciones en vivo intervenimos los tres, junto a otros músicos. La publicación en libro continúa, a pesar de la crisis editorial, y gracias a ella y a la competición con el libro electrónico hay una revalorización del libro como objeto: ante la banalización del catálogo *mainstream* de los grandes grupos editoriales, surgen pequeñas editoriales, algunas artesanales; para hacerse necesario, muchos sienten que el libro debe editarse mejor, con más cuidado, y lo demuestran.

3. Creo que ya a propósito de la generación de 1950, João Cabral de Melo Neto definía, un poco por los pelos, a un conjunto de poetas muy diferentes a partir de las soluciones individuales que planteaban ante unos mismos problemas. La crítica debe plantearse las preguntas, los problemas para los que los creadores buscan respuestas individuales o particulares. La dispersión actual es el signo de los tiempos, no debe verse como la fragmentación de una añorada unidad perdida. Es lo que hay y como tal debe analizarse. El mapa es complejo porque lo son las tensiones del mundo actual: entre la globalización, las diferentes reivindicaciones colectivas e identitarias, los diferentes nacionalismos (estatales o no) y una pandemia que ha confinado y aislado a medio mundo, y puesto en cuarentena buena parte del tejido cultural. No creo que sea difícil encontrar afinidades entre las poéticas activas en diferentes puntos de un mundo hiperconectado.



MICHAEL SOARES DA SILVA  
BRASIL

1. Os traços de continuidade com o que veio anteriormente estão expressos na poesia contemporânea, quer sim quer não; pois em outro modo não se expressou a poesia que então vemos. Os dispositivos digitais vieram para fortalecer a poesia e todo o meio expressivo, sendo assim, aquelas formas que se adaptaram ao meio expressivo dos dispositivos digitais estão favorecidos.
2. A partir dos conceitos de relação autoral entre poeta e leitor, a publicação de poesias nos meios digitais trouxe uma camada ligada a suporte e reconhecimento. A partir dos anos 90, houve maior fluidez do mundo poético e falta de importância à poesia em geral. Escrever torna-se um meio de expressão que independe das publicações.
3. Como falado, entre escrever e ser lido existe um abismo de socialização. Muitos escrevem com intenção de serem lidos, mas poucos efetivam sua vontade que depende dos meios de publicação de informações que podem não corresponder à totalidade de interessados que satisfaçam o escritor. O leitor pode estar satisfeito com poucos versos de uma obra-prima, como a poesia grega; mas o escritor parece depender do acesso ao universo lírico do poeta para sobreviver entre a crescente concorrência devido a geração dos computadores.

MIGUEL CASADO  
ESPAÑA

1. Es evidente que los cambios tecnológicos y sociales condicionan notablemente las formas de percepción y que estas nos vinculan y/o separan del mundo; a partir de ahí, y seguramente a medio y largo plazo, modifican también la lengua. Esto no es nuevo; se ha estudiado mucho lo que supuso el paso de la oralidad a la escritura en la antigüedad, o la revolución perceptiva que introdujo la imprenta (es impresionante la perspicacia y la vigencia del trabajo de McLuhan). Sin duda, cada cambio técnico y social tiene sus propios rasgos y maneras de influir –y el cambio a lo digital y lo virtual es de enorme repercusión–, pero no deberíamos ser tan ingenuos de sentirnos en un momento único y sin precedentes de la historia; esta creencia mermaría además la capacidad de conocer y pensar el cambio al sustituirlo por su mito. En este sentido, me parece difícil valorar seriamente unos cambios que, en perspectiva histórica, estarían aún insinuándose o empezando a producirse. Aunque es evidente la intermedialidad de la poesía contemporánea (no ya solo de la más reciente, sino que esto se remonta a muchas décadas atrás, antes en todo caso de la digitalización), mi atención personal se dirige principalmente a la poesía verbal escrita. Entiendo que la lengua es, en buena medida, la diferencia que constituye la condición humana, nuestro medio de conocimiento y útil de conformación del mundo. Y, al fin y al cabo, la hipercomunicación que distingue la vida actual, en una dinámica –no conviene olvidarlo– impulsada por el sistema económico, se da básicamente en el marco y cauce de la lengua.

Mi atención se dirige, pues, a la poesía verbal escrita, y me cuesta asumir que sea sinónimo de “poesía tradicional” un arte que, al menos desde hace siglo y medio –pienso en Rimbaud–, ha tomado la negación de sí mismo como ley de su movimiento. Por otro lado, en las demás manifestaciones que vienen considerándose poéticas (poesía “como objeto”, “como acción”, etc.) no es difícil distinguir fuertes raíces tradicionales de varia índole.

2. No sé si la relación de la poesía “con otras artes y disciplinas” es del mismo orden que la que pueda mantener con “la ciencia de la comunicación y los avances tecnológicos”; no parece, en efecto, que sean del mismo orden las relaciones mantenidas por la poesía con la pintura o el cine, que las mantenidas con la imprenta en el XVI o el periodismo en el XIX. Los nuevos canales de difusión son, sobre todo, canales de difusión (no me refiero ahora al trabajo poético con lenguajes informáticos, con una tradición que se remonta a los años 60 del siglo pasado, porque la pregunta no apunta ahí) de una actividad que se hace juntando palabras como siempre. Hay una mayor facilidad técnica para relacionar imagen y texto en un solo objeto; hay mucha mayor facilidad para utilizar archivos y documentación, para realizar ejercicios de apropiación (de larga tradición también ya), etc. Quizá la inmediatez de la escritura, su inscripción en el tiempo real de la vida, se ve impulsada y favorecida por los medios digitales de difusión. Pero seguramente, ante un texto, sea tan necesario como siempre discernir si se trata de un desahogo de los sentimientos personales, un juego combinatorio y retórico de elementos codificados

o un trabajo de tensión de las palabras; la presentación *horizontal*, no jerarquizada, de los distintos materiales que favorece internet quizá exige más que cada lector ejerza ese discernimiento, pero siempre es una buena noticia que se requiera el espíritu crítico de cada uno.

3. (a) Esta pregunta me produce cierta perplejidad. No sé apreciar en qué consiste esa “fragmentación individual de los discursos poéticos”, y sobre todo la valoración negativa que, de modo implícito, se transmite de ella. Sería una gran noticia que el enunciado inicial estuviera en lo cierto y la poesía se hubiera ido moviendo a contracorriente de lo que ha diseñado el sistema en las últimas décadas, decantándose como un lugar de resistencia a ese sistema. Pero, para poder hablar sobre todo ello, sería primero preciso deslindar entre la práctica de la poesía, los estudios que se realizan sobre ella, el publicismo que la toma por objeto, etc. En principio, que los discursos poéticos se individualicen me parece su estado necesario; entiendo la poesía como un trabajo de búsqueda de una lengua-mundo propia, personal, que investigue en las fisuras e imposibilidades de la lengua –y de su relación con la realidad– para abrirla cada vez. En grupo se puede dialogar, compartir lecturas y experiencias, adoptar iniciativas en un ámbito social, favorecer la promoción o la difusión de los distintos miembros, etc., y esto se puede seguir haciendo, se sigue haciendo, ahora como antes. La escritura no es grupal o, en todo caso, si pudiera ser colectiva, ese *grupo* habría de *individualizar* su lengua-mundo para producir poesía, del mismo modo que lo necesita el autor individual. Un poeta como César Vallejo siempre trató de abrir

vías de diálogo, de tener interlocutores, compartió en grupo iniciativas y experiencias, y es imposible entenderlo en términos de grupo, no hay quien lo pueda clasificar. Si, por otra parte, se analizan los grupos históricamente activos, se comprueba –aparte de mínimas excepciones– que su acción se limitó a un tiempo breve, que se dio sobre todo en un ámbito programático y de difusión, y que los poetas más valiosos siguieron desde muy pronto una trayectoria propia que solo falseándola podría seguir leyéndose en clave de grupo. En efecto, “vislumbrar direcciones o rasgos comunes entre los diferentes discursos individuales” es algo que atañe a la academia, a la crítica, al publicismo comunicativo, no a la escritura. Y para considerarlo se encuentra un problema de tradición: el modo en que la academia, la crítica y el publicismo han trazado grupos y señalado rasgos comunes se ha basado de manera general en leer a los poetas buscando semejanzas, lo que implica una mala lectura, que no aprecia lo singular de cada texto, es decir lo que lo hace poético. Los denominadores comunes simplifican, generalizan, pierden el tacto concreto de la lectura, terminan forzando a quien lee a adaptarse a un marco dado previamente. Que esto quiebre sería un paso para un conocimiento más real de la poesía.

**(b)** Quizá la sensación de una mayor “fragmentación individual” se debe a que cierta crisis de las editoriales y los medios de comunicación tradicionales ha debilitado el control que en muchos países ejercían sobre el canon, del mismo modo que el gran aumento de la información ha ido dificultando que siguieran vigentes en la academia las etiquetas al uso, con frecuencia artificiales. Esto puede producir desorientación o

incomodidad en el trabajo didáctico o periodístico, como se refleja en este cuestionario; pero va en la línea de una mayor libertad y pluralidad de lectura. A mi juicio, la crítica nunca debería ir de lo general a lo particular, ni tratar de explicar la escritura poética a partir de una serie de direcciones comunes, grupos, un *mapa* de tendencias. Más bien, el proceso habría de ser el opuesto: a partir de la lectura exigente de la obra concreta, de los textos reales, quizá en algún momento se podría llegar a distinguir rasgos generales, siempre más útiles para los historiadores que para los lectores y los poetas. No es una tarea sencilla ni posible de realizar de manera inmediata, con la velocidad que requiere la hipercomunicación, y sin duda desborda las posibilidades de un crítico individual; solo sobre una base de crítica seria, se podría realizar ese trabajo de segundo nivel que, por tanto, inevitablemente solo podría alcanzarse como una forma de conocimiento colectivo.

OLVIDO GARCÍA-VALDÉS

ESPANHA

1. Sí, en efecto, el mundo ha cambiado radicalmente, tal como McLuhan lo había descrito con admirable precisión en los años 50 del siglo pasado. La *galaxia Gutenberg* dio paso a una vida tecnomediática, de sensibilidad audiotáctil, que nos hace difícil entender los hechos culturales —el arte, la poesía...— de una sola ojeada. Sin embargo, en esa mutación o salto cualitativo, algo quizá se ha mantenido con perfecta continuidad: la

intuición como herramienta y antena fundamental para orientarnos. Entre las incontables posibilidades de la oferta, ¿qué despierta de pronto nuestro interés, y cómo, por qué, hasta qué punto?, ¿qué pone en juego al interesarnos?, ¿en qué momento lo desestimamos, vemos que no, que es mero bluff? Ahora como antes, cuando la sensibilidad está entrenada, los cantos de sirena y sus variables grados de fascinación o de atractivo se distinguen bien. Y ahí vamos, un poco como siempre, buscando, separando y discerniendo, y dejándonos atrapar por lo que nos merece la pena, sea en la red, sea en directo.

2. Ciertamente: interacción de los receptores y la obra, o de los receptores entre sí, intermedialidad y nuevos procedimientos de trabajo (de “escritura” y de “lectura”), hipermedialidad... Pero propiamente el concepto de autoría se había puesto ya en crisis con las vanguardias históricas. Y ahora se sigue llamando “autoría” al origen, individual o múltiple –y contando en lo múltiple la programación y realización–. La recepción, por su parte, me parece que no ha cambiado mucho: percepción, pensamiento, reacciones afectivas y estéticas siguen siendo cosa de cada quien para cualquier soporte. Por otro lado, la expansión del campo “poesía” ha sido constante desde las vanguardias y ha tenido momentos especialmente fuertes en Latinoamérica, como la galaxia *concreta* brasileña o los *antipoemas* de Nicanor Parra... Todo depende de a qué llamamos poema o qué leemos como poesía. Yo leí hace poco, como un libro memorable de poesía, *quiero dejar de ser undentrode mi*, del escritor alemán Birger Sellin –en extraordinaria traducción al castellano

de Carmen Gauger—. ¿Y acaso se han agotado ya “clásicos” con lenguas tan diversas como Juan L. Ortiz (1896-1978), Jaime Saenz (1921-1986), Blanca Varela (1926-2009), Joan Brossa (1919-1998), Lorenzo García Vega (1926-2012), Antonio Gamoneda (1931), Ida Vitale (1923), José-Miguel Ullán (1944-2009), María Victoria Atencia (1931), Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), Gerardo Deniz (1934-2014) o Leopoldo María Panero (1948-2014)? Personalizando, para mí escribir poemas ha sido el trabajo de la vida. Lo digo retrospectivamente. Hace treinta años no habría sabido decirlo así, y, sin embargo, ya *era* así. No me refiero a que haya dedicado mi vida a escribir poemas, como una dedicación literaria. Quiero decir que la vida, si merece la pena de ser vivida, acaba siendo un trabajo que uno hace sobre sí mismo, y escribir poesía es una de las formas que adquiere ese trabajo. De algún modo ese trabajo de uno sobre sí mismo entra en el poema. Es raro: la vida es lo inmediato y lo muy difícil de aprehender; no es lo dado, es lo que hay y lo que ocurre en tanto que percepción intensa de lo que hay y lo que ocurre. Solo por algún tipo de intensificación de la percepción llega la vida al poema, y esa intensificación naturalmente se refiere también a la lengua. La vida pasa al poema en la lengua, que toma para hablar, por así decir, la forma —sonoridades, conexiones y desconexiones, sintaxis— de la vida. El poema es del presente, el pasado está en el presente; también lo por venir son las preguntas del presente. El poema, más que con un yo, tiene que ver con la vida. Es un lugar raro donde se guarda la vida. Cuando se tiene mi edad, se ve qué ha tenido importancia y qué no, qué lugar han ocupado las cosas. En ese sentido, escribir poemas y leer los que otros han



escrito, ha sido un espacio desde donde mirar, lo que importa está ahí. Ese espacio es una lengua, una lengua que cada uno hace propia dentro de la lengua común, una relación con las palabras y la sintaxis, ir hasta donde las cosas son como son. En cierto modo, se trata de encontrar una lengua que no mienta como suele (la política, los medios de comunicación, las redes sociales...), de encontrar un inestable punto de fijeza o verdad.

3. Creo que hay tal vez un malentendido conceptual; algo que me desconcierta un poco en el planteamiento de las cuestiones. Así, en "...padeciendo una paradójica fragmentación individual de los discursos". ¿Por qué "padeciendo"? ¿No se trata más bien de una ganancia (ganancia lingüística, política, poética...)? Me parece que solo desde una perspectiva de comodidad para la enseñanza académica –y no desde una perspectiva crítica– se podría entender de ese modo, como pérdida. La lectura de cualquiera de los poetas que he citado en la pregunta anterior, en su "paradójica fragmentación", serviría como ejemplo de asombrosa ganancia. Por otra parte, ¿no ha sido siempre un error estudiar la poesía –eso que llamamos *poesía*– por "grupos", "generaciones", "escuelas"? En quien dedica su vida al trabajo del que hablaba antes –sea en poemas verbales, sea por otros medios y procesos– no hay desorientación (tampoco en quien los lee). A no ser que llamemos así los distintos grados y caminos de su búsqueda; y en ese sentido, bienvenida sea la desorientación. Me gusta entender la crítica como un modo particularmente eficaz de *lectura*; no de una lectura que iguale,

acomode y encasille, sino una lectura capaz de dar cuenta de lo singular en cada una de esas obras.

PABLO FANTE  
CHILE

1. A nivel de la modificación, desde mi experiencia, el elemento tecnológico (escritura digital y soporte de difusión en línea) estimula una comunicación de la poesía leída más breve, que estimula lo visual en pantallas, y al mismo tiempo estimula que la poesía se manifieste en otros formatos, ya sea en obras sonoras o audiovisuales (ambas tecnológicamente más accesibles hoy que durante el siglo XX). Estos cambios de formato llevan a cambios del discurso poético, que dialoga con el formato que lo sostiene y en que se transmite: reconozco en las poéticas actuales un diálogo permanente con la tecnología en curso, reflexionando sobre la práctica de la escritura sobre nuevos formatos digitales o, de manera más ambigua, de algo que se llama “poesía” más allá del uso mismo del lenguaje. Por otra parte, la poesía mantiene una fuerte continuidad de tópicos a lo largo de los siglos, que sería excesivo enumerar aquí.
2. Los formatos digitales tienden a borrar huellas de autoría y la distancia entre autor y lector. Reconozco una fuerte tendencia hacia lo visual, en diálogo con la elaboración de afiches, que logran un impacto rápido, como se busca en redes sociales. Se busca un mensaje directo. Esto se suele

manifestar también en ciertos poemarios impresos, que incluyen obras visuales. Detrás de esto se manifiesta una problemática de tipo temporal: el tiempo de lectura (el tipo de lectura) se modifica, generando lecturas más veloces y también poemarios que permiten este tipo de lectura.

3. Al menos en mi experiencia desde Chile, reconozco corrientes, que pueden cruzar países con una gran rapidez, por la mayor capacidad de los textos para circular. Existen corrientes de poesía, cuyos autores tienen la capacidad de estar inmediatamente conectados a través de diferentes países. Hay una lógica de mundialización. Ahora bien, me parece importante estar conscientes de por qué ciertos materiales circulan más rápido que otros (poesía, música, todo tipo de obras comunicativas). En algunos casos, la difusión ya no depende de la programación de las editoriales, sino de iniciativas personales. Es decir, que las obras leídas pueden depender más de la capacidad de ciertos individuos para gestionar redes sociales (y la red en general) que de apuestas editoriales (para bien y para mal). En este contexto, la crítica debe ser sumamente prudente. Uno de los principales riesgos es aferrarse a obras poéticas temáticas que parecen paradigmáticas de ciertas corrientes y que permiten análisis académicos evidentes, pero que no son necesariamente obras leídas ni obras que marquen a otros poetas. El camino más seguro es internarse en el panorama completo de un país, aunque esto conlleve una evidente dificultad. En cualquier caso, como la poesía tiene públicos lectores más acotados que otros

géneros, en general existen editoriales especializadas, y los autores suelen repetirse en estos catálogos.

PÁDUA FERNANDES  
BRASIL

1. É uma pergunta que está a ser feita por várias pessoas. Trata-se de uma questão posta, por exemplo, aos que fazem panoramas da poesia mais recente. José Luis Morante, na apresentação da antologia que organizou de poesia espanhola deste século, *Re-generación: Antología de poesía española (2000-2015)* (Granada: Valparaíso Ediciones, 2016), comenta a chegada dos poetas que são “nativos digitais”, mas ressalta que faltam estudos para analisar como isso afetou o discurso poético. Osvaldo Silvestre, num ensaio que Célia Pedrosa e Ida Alves recolheram em livro (*Poesia contemporânea: Voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016), aponta que a instância legitimadora de um novo poeta continua a ser o livro impresso, e que as esperanças de que a internet abrisse um novo “mundo da poesia” têm malogrado. Há algumas coisas curiosas sendo feitas desde o início do milênio, como criar poemas a partir do que o Google sugere a partir de algumas palavras no instrumento de busca, mas isso ainda é apenas o velho *ready-made*, agora com um procedimento novo. Há quem escreva anunciando que assume a forma de “*e-mails*”, mas, se o título fosse “cartas”, daria no mesmo. Creio que ainda seja realmente

cedo para verificá-lo, com exceção de algum dos pontos que a pergunta seguinte destaca e que respondo a seguir.

2. Afetou no sentido de que a internet tornou a publicação mais fácil. Hoje, com as novas tecnologias, que permitem fazer impressão por demanda, até a publicação impressa ficou mais barata e, com isso, as editoras pequenas ficaram mais viáveis comercialmente. A situação no milênio passado era bem diferente, como posso testemunhar. No entanto, o desafio de ser lido continua; talvez hoje seja mais árduo, em razão, claro, da proliferação desses materiais (quanto disso vai efetivamente ser lido? Um blogue como o Escamandro mudou neste ano a política de publicação por esse motivo. Lembro agora de um poema recente do escritor argentino Julián Axat, publicado em *Cuando las gasolineras sean ruinas románticas* (City Bell: Julián Axat, 2019), “Poema impreso en impresora tres ‘d’”. O poema anuncia escrever o mais belo soneto, roubando os encantamentos de todos os poetas, e imprimi-lo em três dimensões. O resultado? “Nace la voz y un cuerpo/ con el que me fundo en el abrazo/ que (al fin)/ me desaparece”. Talvez essas novas tecnologias signifiquem novas modalidades de desaparecimento. Esses espaços na internet muitas vezes desaparecem sem deixar traço, mais efêmeros do que os livros em papel. Além disso, redes sociais e assemelhados não constituem, em princípio, espaços de leitura, mas de desleitura, próprios para propaganda, desavenças, discursos de ódio, mas não realmente para a literatura. Falo agora do Brasil, que é o caso que mais conheço: nesse sentido, certos autores, creio que não

só os mais jovens, têm-se posicionado, não raras vezes, como produtos a serem consumidos, e a experimentação e as formas têm orbitado em torno da linguagem da propaganda. Causas políticas são tratadas, dessa forma, como rótulos de identificação de produtos oferecidos no mercado, e é curioso ver como certos poetas procuram verificar qual é o rótulo da moda para colar por cima do que já vestiram. É a lógica do mercado, que contamina e mata possibilidades, mesmo quando o discurso é aparentemente de esquerda.

3. (a) Sim, os próprios poetas parecem reivindicar esse tipo de identidade coletiva em muitos casos. Cito um caso sobre que já escrevi, os poetas argentinos contemporâneos agrupados em torno da antologia *Si Hamlet duda le daremos muerte: Antología de poesía salvaje* (City Bell: Libros de la talita dorada, 2010), organizada por Julián Axat. Quando a resenhei uma década atrás, pude destacar o caráter geracional presente nesses poetas, para quem a política não era uma simples paisagem: trata-se de autores, em regra, da geração dos fundadores da organização H.I.J.O.S., isto é, de pessoas que nasceram na época do golpe de 1976 ou da última ditadura militar, e que tiveram, na condição de filhos de presos ou de desaparecidos ou de mortos políticos, suas vidas afetadas pelo terror de Estado. Alguns dos poetas reunidos nessa antologia estão nessa categoria de atingidos pela ditadura, outros não, mas a tematizam, em confronto com a poesia predominante nos anos 1990. A tese de Emiliano Tavernini parece-me analisar bem esse grupo: *Poesía, política y memoria en la Argentina*

reciente. *La colección Los Detectives Salvajes (2007-2015)*, disponível nesta ligação: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/75218>. Parece que essa retomada política da poesia acontece realmente em mais de um país; quando Julián Axat (cito-o novamente) organizou *La Plata Spoon River* (City Bell: Libros de la talita dorada, 2014), convidou poetas argentinos, mas também do Chile, Colômbia, Peru e Brasil. Cada um escreveu um necrológio para um dos mortos na inundação em La Plata. Relembro o acontecimento: o governo de La Plata resolveu esconder os mortos e sua própria incúria em uma grande alagamento em 2013 e perseguiu o juiz e o defensor judicial (o próprio Axat) que estavam investigando o caso. A antologia, inspirada no livro célebre de Edgar Lee Masters, foi concebida como intervenção pública de denúncia em favor desses mortos que o regime democrático queria esconder. Ela teve sucesso: o governo não pôde esconder o caso e milhares de pessoas compareceram ao lançamento. A obra pode ser baixada por meio desta ligação: <https://elniniorizoma.wordpress.com/2017/03/25/libro-la-plata-spoon-river-libro-completo-en-pdf/>

(b) Essa deveria, com efeito, ser uma das tarefas da crítica, tanto a realizada pelos próprios poetas quanto a pelos críticos não poetas. O mundo hispânico, porém, é grande demais. Vicente Luis Mora, tratando apenas da poesia de Espanha na antologia que organizou, com título tão bem escolhido, *La cuarta persona del plural: Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)* (Madrid: Vaso Roto, 2016), constatou uma “proliferação e convivência de poéticas díspares nos últimos anos”,

ratificando outros críticos. Essa tarefa só pode ser realizada coletivamente e, para tanto, a crítica deve valer-se justamente deste tipo de obra, que necessariamente existe a várias mãos e necessita estender-se no tempo, que são os periódicos. Como *Caracol*. Para tanto, é imprescindível manter-se a abertura e a gratuidade desses periódicos acadêmicos (que, em regra, publicam contribuições oferecidas gratuitamente), sem cair no corrupto modelo de publicação estadunidense, que já levou à morte um ativista como Aaron Swartz. Aqui também, a lógica do mercado contamina e mata possibilidades.

PEDRO POITEVIN  
ALEMANHA

1. En mi experiencia, el advenimiento de Twitter, en particular, con sus restricciones de espacio arbitrarias y rígidas, coincidió con el renacimiento de cierta veta de poesía formal. Por ejemplo, cuando los tuits eran de un máximo de ciento cuarenta caracteres de longitud, Jorge Drexler inventó la semiespinela, una estrofa de cinco versos octosílabos con un esquema de rimas internas análogo al de la décima espinela, y un grupo considerable de poetas se dedicó por un tiempo a explorar (en público) las posibilidades de esta nueva estrofa. Han surgido, también, juegos híbridos entre la poesía y otros medios. Por ejemplo, en alguna ocasión, cuando acababa de enterarme de la existencia de Google Docs y de la posibilidad de invitar a desconocidos a presenciar el proceso de escritura,



compuse una villanela frente a un pequeño público. Uno de los versos que me vino a la mente era: “toda repetición es sorprendente”, pero a medida que la villanela avanzaba, la línea se movía de un lado a otro sin encontrar su sitio en el esquema rígido de la forma. Otra de las líneas en la villanela era: “se me escapa algún verso fugitivo”. Y efectivamente, el susodicho verso fugitivo terminó escapándose y quedó fuera del poema, y el poema que terminé escribiendo fue, en buena medida, una meditación acerca del proceso de su propia escritura, de manera que la influencia del escenario (Google Docs) y de la mirada del público terminó engendrando un poema y una presentación teatral acerca del nuevo mecanismo de interacción, del nuevo medio. Los experimentos oulipianos también se han beneficiado del advenimiento del internet. En homenaje a Raymond Queneau y sus «Cent mille milliards de poèmes», el poeta francés Robert Rapilly diseñó un algoritmo para producir cien millones de sonetos palindrómicos en francés. Yo hice lo mismo en español. Lo más interesante que me ha dado Internet es una colaboración con el poeta británico Anthony Etherin. Tras proponernos investigar la plasticidad de la frontera entre nuestras dos lenguas, Anthony y yo escribimos seis experimentos bilingües con distintas búsquedas y convenciones. Uno de ellos es un palíndromo bilingüe. Otro es un par de sonetos en conversación (uno en inglés y uno en español) que son anagramas el uno del otro. El proceso que los vio nacer involucró una serie de pares intermediarios de sonetos que no eran anagramas, y un divertido regateo en el que Anthony me pedía menos instancias

de la letra q y yo a él menos instancias de la w, por ejemplo. Los dos sonetos resultantes son, en cierto sentido, bi-traduccion, pues ninguno de los dos es el original. Ambos son traducciones de traducciones de traducciones, etcétera. De no ser por la naturaleza porosa de las fronteras sociales en la era del internet, este tipo de colaboración experimental bilingüe entre poetas formales y marginales no hubiese sido posible.

2. La colaboración entre Anthony Etherin y yo me parece un caso ejemplar. El asunto de la autoría es difuso: ¿quién escribió el palíndromo bilingüe? El tema de la traducción es también sumamente difuso. Ese par de sonetos, uno en inglés y otro en español, que son cuasi-traduccion anagramáticas el uno del otro, no son, ninguno de los dos, el original. Es curioso también que ha habido, en años recientes, una exploración de formas híbridas: poemas de once líneas alejandrinas que pueden ser leídos, si se hacen las pausas internas requeridas, como sonetos tradicionales (Alejandro Crotto publicó tres en Letras Libres); triolets que se transforman en sonetos. En un caso reciente, yo escribí dos sonetos palindrómicos que son anagramas el uno del otro. (Etherin ha hecho lo mismo en inglés). A mí me parece que este tipo de experimentación formal no solamente está ligada al advenimiento de nuevos medios de comunicación sino también a una doble preocupación: por un lado, estamos cada vez más conscientes de las tremendas limitaciones que la realidad social contemporánea ha impuesto sobre los individuos; por el otro, estamos también más conscientes de la mimesis de los mensajes políticos, de la manipulación mediática a la que

nos exponemos a diario, y ello ha dado lugar a un interés en los mensajes cifrados y en la duplicidad poética.

3. (a) La crítica tiene que ser ágil para rendir cuenta de lo que ocurre en esta época de cambio y transgresión de fronteras. Si bien sería un error abandonar consideraciones de “grupo” en general, es muy fácil atribuir una influencia cultural excesiva a las viejas formas de clasificar al mundo.
- (b) Si bien las modalidades del discurso poético se multiplican en número, el mundo ha empequeñecido considerablemente en los últimos años. Todos estamos en las mismas plataformas globales de información y desinformación, y el contexto en el que surgen estos nuevos discursos poéticos es menos angosto, menos local de lo que solía ser en el pasado. La dificultad estriba en identificar y entender, en un contexto a menudo un poco menos particular, las nuevas movidas poéticas que son favorecidas por las diferentes escuelas.

PEDRO SERRANO  
MÉXICO

1. El lenguaje poético siempre está en modificación y al mismo tiempo siempre es el mismo, extendiéndose y concentrando. La posibilidad de la palabra regresa siempre en simultánea claridad diáfana y ofuscamiento, gracias a su constante reverberación. Sea ésta como sea, ya en el sonsonete encantatorio de los rituales ancestrales, ya en el individual recorte y pegar

de palabras ajenas, las piedras de la palabra entrechocan y resuenan, forman figurillas en el suelo y atraen la mirada y el oído. Cada nuevo medio significa el reacomodo de su forma. Del habla presente que retumba en cada oyente a la escritura postergada que se reactiva una y otra vez en su lectura, la poesía va cambiando y multiplicándose. A veces se desprende del ritmo, o se acoge en la rima, o se dispone de una nueva manera, en letras o en ideogramas o engarzada en música o disponiéndose en pantallas visuales. Al surgir la imprenta activó variadas disposiciones, a veces más concentrada en su organización visual, en otros casos en sus recovecos sonoros. Inevitablemente, los nuevos medios electrónicos, desde la escritura directa en computadora hasta el manejo sofisticado de programas provocan en ella nuevas activaciones, principalmente en estos dos canales, el del oído y el de la vista. Esto, en cuanto a sus posibilidades de expresión. En cuanto a su difusión, la red es para la poesía lo que las prensas rotativas fueron en el siglo XIX para la novela, cuando las publicaciones periódicas hicieron de ella el género popular por excelencia. La oportunidad de alcanzar cada mes o cada entrega un público cada vez mayor estructuró técnicas narrativas y condicionó modulaciones. El hábito se hizo al medio y la novela se desplegó de acuerdo a tales disposiciones tanto técnicas como sociales. A partir de entonces han salido novelas a borbotones, casi todas objetos de uso y desuso: hechas para el consumo, sin menoscabar tal cualidad, sin elevarla tampoco. Pero esto no holla en el paradigma de su calidad. Cuando la novela alcanza punto de ebullición, es decir de inasibilidad, de apetencia

continua, nos movemos en el mismo terreno que en un poema. Desde esa perspectiva, una novela es tan escasa y tan continua de público como la poesía, porque responde, desde su particular disposición, a las mismas pulsiones. Entonces se vuelve inagotable, se vuelve poema, pues. Pero volviendo al campo de los géneros, y no de las calidades, y en cuanto a su accesibilidad, en estos momentos la red es para los poemas lo que las rotativas fue para las novelas. La tecnología digital ha permitido el acceso inmediato y generalizado a todo tipo de poemas, desde los más reciclados hasta lo insospechado, y todos ellos al alcance de la mano. En ese sentido, la circulación de poemas ha crecido exponencialmente gracias a la red, que hace accesible la más extensa biblioteca, en todas sus variantes además, en todas las lenguas. Con una computadora, con una tableta, con un teléfono celular, no hay poema que no podamos alcanzar. La red ha provocado, en ese sentido, una proliferación de lecturas posibles. El mismo poema da para todos los gustos: lo podemos encontrar en una adusta publicación académica lleno de prótesis críticas, o en el campo florido de las así llamadas páginas de versos para el alma o en la meticulosa selección del blog de una poeta o en las diversas revistas de poesía que existen en línea. Si en el siglo XIX la prensa rotativa provocó, gracias a la novela, la democratización de la lectura lúdica por un lado, y por el otro la aparición de individuos, costumbres y clases antes poco presentes en la literatura, la red digital está permitiendo el acceso de un público lector a todo tipo de expresiones verbales, desde las más tradicionales hasta las más extraordinarias. Y si los ritmos de esos

tiempos y los acomodos periódicos de diarios y revistas acompañaban y ayudaban a la elaboración de lecturas morosas y acompasadas, la inmediatez de su disposición visual en pantalla y su accesibilidad en todo tipo de situaciones (siempre y cuando haya carga eléctrica, hay que decirlo) hace de los poemas un género ideal para su consumo en internet, ya sea de manera oral, escrita y hasta en animaciones virtuales. En cambio, si bien es cierto que se puede leer —y se leen, por supuesto— novelas en dispositivos digitales, hasta donde alcanzo a ver y a saber, nadie está escribiendo y nadie está publicando y nadie está leyendo novelas por entregas en la red. Pero no sólo eso. Si para la novela la prensa, y esto desde Cervantes, significó la incesante renovación de sus posibilidades externas en las más variadas de las formas, para la poesía, Independientemente de la voluntad de quien escribiera, la prensa acentuó una disposición solipsística y un acendramiento cada vez mayor. Al abrir opciones dispositivas que la situaban en un aislamiento visual dentro del espacio público y común de las páginas periódicas; al encajarla en libros objeto hechos en colaboración con dibujantes y grabadores; o al alcanzar una autosuficiencia gracias a la disposición en la página en blanco en busca del libro total, el medio de la impresión fue conduciendo al poema lenta e inexorablemente hacia una progresiva exclusión. En cambio, en los medios digitales la situación de la poesía se parece a la revolución de la vida en la explosión cámbrica, cuando todo fue posible para las formas orgánicas. Las potencialidades de la red abren el espacio a las más diversas expresiones emocionales que se puedan pensar con relación

a la palabra, tanto visual como auditivamente, y si se me apura diría que muy pronto hasta sensorialmente. La red expande las posibilidades de manifestación de eso que llamamos poema. La continuidad con el discurso anterior va a seguir dándose en esta manera a la vez dinámica y jerárquica que ha tenido siempre la manifestación poética, en tanto activa el juego de las palabras, independientemente de las maneras que tome para manifestarse.

2. En el siglo XVI la relación entre poesía, pintura y música era una danza intermitente de acoplamiento y competencia, las tres gracias en ronda alrededor de un centro formado por sus respectivas musas, en tensión y ligazón continuas. A lo largo del siglo XX lo que llamamos, para abreviar, modernidad en las artes, fue creando espacios cada vez más separados de autonomía y diferenciación. Aunada a esta separación, entre las artes por un lado y por el otro distintos aspectos de lo que podemos llamar una cultura única de la modernidad, que incluye a la ciencia y la tecnología, se fue cavando otra brecha cada vez más profunda, donde los discursos propios de explicación de cada área funcionó cada vez más en el desconocimiento de lo que se hacía en otras, hasta alcanzar a la más extrema ignorancia. Un poco ahí seguimos. Ni los científicos y técnicos entienden como se piensa en las artes y las humanidades, ni éstas han sabido tejer argumentos en los resquicios que se abren en otras áreas del pensamiento y la acción culturales. Del mismo modo, las aproximaciones que desde la ciencia se hacen hacia la poesía desconocen los vastos campos

de acción que se han abierto en ella a lo largo de los últimos cien años. Un estudio, por ejemplo, hecho con todo rigor del método científico sobre la acción y activación de los poemas en el cerebro, se olvidó de considerar su implicación espacial, reduciéndola al poema a su manifestación sonora y conceptual. Las aproximaciones desde el pensamiento científico al lenguaje literario, lo objetivizan bajo formas rudimentarias de explicación evolutiva, y dados los corsés impuestos, construyen una visión mecánica y esquemática que nada tiene que ver con lo que pasa en un poema, o en danza, por hablar de otra disciplina de difícil asidero conceptual. Sin embargo, no todo está desconectado. Cada vez son más los libros en los que el abordaje de los fenómenos científicos halla comprensión en otros ámbitos, y cada vez más las rutas de acceso a la biología, la química y la física se vuelven accesibles a quienes no tienen especializados en esos campos. Falta aún que desde este lado se lancen cuerdas que amarren aspectos de la teoría y la práctica del lenguaje de la poesía, o de las artes visuales, con las asombrosas exploraciones y descubrimientos que se están haciendo en la ciencia en estos momentos. No va a ser tan difícil, una vez que desde ambos lados se entienda de que manera se está hablando de fenómenos en cierto modo cercanos, y que lo que llamamos arte no está separado de la complejidad conceptual de los fenómenos biológicos. Se necesita, eso sí, que la elementaridad del pensamiento científico acepte que también existen complejidades conceptuales que desde el pensamiento artístico las pueden iluminar. Para eso es necesario aceptar, desde este lado, que el campo del poema no es un campo unificado y que no hay



ni habrá una gran síntesis moderna de la poesía, sino un cada vez más extenso y variado campo de activación de lo poético. Lo que viene es una imbricación diversa de distintos modos expresivos, acercando y alejando aquellos modos del poema más ancestrales con otros aún por visitarse. En ese sentido, las formas tradicionales de manifestación de lo poético, desde la expresión oral hasta las publicaciones tradicionales en forma de libro o revista, van a convivir y activarse con nuevas posibilidades que se vayan abriendo. ¿Por qué no imaginar, por ejemplo, una lectura en que la poeta aparezca visualizada en su sala, mientras que quien la escucha la traslada a una calle? Esto va más allá de las posibilidades expresivas en este momento, pero aún ahora las salidas del poema, precisamente debido a la pandemia, están teniendo nuevas activaciones, desde la lectura en la propia casa del poeta a la que accedemos desde nuestras pantalla, hasta la difusión, venta y distribución de libros impresos que se mueven exclusivamente por la red. En este sentido, los conceptos mencionados en la pregunta, como autoría, comunicación, experimentación e hibridez seguirán moviéndose y reacomodándose, a partir de las propias indagaciones tanto en los poemas como en la teoría de la poesía. La comunicación, por ejemplo, no sucede en un poema, como tampoco existe la posibilidad de traducción en el poema desde las teorías de la traducción y la comunicación. Hay que partir del poema, y no al revés, para entender estos conceptos allí donde suceden. La noción de autor, cada vez más puesta en cuestión desde los propios postulados del poema, seguirá defendiéndose, claro, desde el lugar de los intereses creados de quienes están involucrados en la producción

económica derivada de los poemas, sean editores, escritores o familiares. La autoría de un poema siempre ha sido un hecho y siempre también ha sido un reciclaje. Se afirma y se disuelve continuamente, sin que este disolverse cancele la realidad de la mano autora pero también sin que ésta paralice los mecanismos de enajenación disparados por el poema, que permiten apropiaciones, traducciones, reactivaciones y disoluciones en manos de otros, lectores y escritores. La comprensión de estos temas y la aceptación del roce continuo de ductibilidad, dureza, labilidad, delimitación y permeabilidad en los poemas, resumido, ampliado y abarcado en el entendido de la traducción, va a hacer, como ha sido siempre por otro lado, que la experimentación corra parejas con la repetición, y que la hibridez de formas y lenguajes abra espacio también a la unicidad de determinadas búsquedas poéticas. Un poema puramente sonoro no niega la realidad de un poema solamente visual, siempre y cuando no quiera imponerse como única posibilidad, y mientras la palabra siga siendo eje de absorción y difusión ilimitadas de sentido. Los poemas, así, van a encontrar nichos de manifestación que van desde lo más esencialmente poético, por llamarlo de alguna manera, hasta lo más ecléctico o borroneado. Algo hay en los poemas como quiera que estos sean, que les permite perdurar llamándose poemas, aunque parezcan otras cosas.

3. Quienes creen que lo poético sólo se da del modo que reconocen como tal, que defienden banderas y denuestan lo que no cabe en sus cuadras, acabarán constreñidas a sus muy pocas opciones y se quedarán recluidos

entre las cuatro paredes que defienden. Nunca los poemas fueron de una sola manera, pero el acceso a tantas diversificaciones, y la puesta en contacto de tan contradictorios procesos de creación venidos de distintos orígenes, están produciendo maneras de lo poético a lo que no es fácil acostumbrarse. ¿Por qué en cine se puede aceptar eso y en poesía no? Aunque quizás así ha sido siempre. Fueron las jarchas las que crearon el fermento de los primeros poemas en español, de la misma manera que fue la electricidad del habla andina en contacto con las vanguardias lo que disparó los hallazgos de César Vallejo, o las espirales irónicas de Jules Laforgue en francés las que provocaron la asombrosa coincidencia que surge entre las húmedas almas de unas criadas como brotes tiernos en T. S. Eliot y las muchachas frescas y humildes como humildes coles en López Velarde, aunque nunca se leyeran el uno al otro. Esto sólo se está exacerbando. Este intercambio, esta socialización y esta globalización del poema están permitiendo que un poema brasileño concreto pueda aparecer inmediato a una villanela que cumpla con todas sus reglas, sin que uno cancele a la otra. No se trata de que dialoguen sino que puedan aparecer ambos, que no cancele una al otro. Hay que acostumbrarnos a degustar lo distinto, lo inconmensurable, lo insospechado. Y hay que rascar en los sabores que nos parecen reciclados para encontrar lo que tienen de extraño, de ajenidad. El hecho de que los poemas de una escritora rumana circulen muy pronto en otras lenguas, o que los juegos y artificios permitidos por el espacio digital pasen, si no de mano en mano, sí de pantalla en pantalla y casi de inmediato por los más recónditos o populosos lugares, obliga a preguntarse por lo poético de muy

diversos modos y a veces con opuestas herramientas. Hay que saber hacer uso de todo y dejar también que todo acceda a su espacio de manifestación. Claro que se corre el peligro de que se intercambien baratijas en lugar de joyas, pero eso ha pasado siempre. Es precisamente este mercadeo, el manoseo continuo de los poemas, en la forma que fueren, y los trasvases cada vez mayores que se dan gracias a las traducciones, que lo que no importa va cayendo por su propio peso y que se conserva, se repite, asimila y reactiva lo que sí vale la pena. Un poeta japonés contemporáneo de Eliot y de López Velarde totalmente desconocido en Occidente hasta hace muy poco como puede empezar a tener circulación gracias a que un traductor lo puso en una lengua, y luego otra en nuestra lengua, y sus poemas, ahora en español, pueden despertar mecanismos antes insospechados en una poeta que trabaje con distorsiones guturales. Del mismo modo, el charco en una calle descrito en caracteres alfabéticos se puede convertir en una galaxia ideogramática y volver a sus orígenes reconvertida en resplandecientes luminosidades digitales. No estoy hablando de dejar los poemas en manos del mercado, porque entonces estamos hablando de las empobrecedoras exclusividades relacionadas con derechos de autor secuestrados por editoriales, sino de un mercadeo y trápicheo continuo, del uso extenuante de los poemas en la forma en que se presenten. Es eso lo que va a ir calibrando aquello que vale la pena, haciéndolo recalar en aquellas personas a las que les aproveche, cambiando usos y costumbres, acomodando modos de percibir y de aceptar qué es y qué no es un poema. La fragmentación individual, a la vuelta del tiempo, de sus variaciones y continuidades, va a ir dejando las huellas necesarias de

lo que merece continuar. Gracias a la versatilidad de los medios tenemos poemas para todos los gustos. Habrá que buscar entonces, y esa es labor de la crítica, a qué grupo pertenecen los distintos herrajes de un poema, las calas que comunican a una poeta con otra. Quizás entonces las cercanías van a ser dadas no tanto por intereses nacionales sino por coincidencias más hondas entre distintos recorridos poéticos. La crítica tendrá que aprender a apreciar la diferencia en lo reconocido, a buscar lazos en lo que aparentemente no tiene cercanía, a explorar nuevas formas de discernir no tanto lo que es poético sino cómo lo que se está buscando y logrando coincide o se conecta con otras maneras de alcanzar eso poético, y a no a crear banderas de lo permitido o lo inválido, sino a buscar y a reconocer secuencias y consistencias dentro del espacio propio en que se da eso que alguien denomina poema. Saber que Garcilaso está más cerca de Picabia de lo que nos imaginábamos es un recorrido que la crítica tiene que empezar a hacer, para entenderse a sí misma, para acercarse, desde sus propias pulsiones, a los campos de fuerza que suceden en un poema, casi como una labor de rastreo taxonómico en lo inusitado. Las diferencias que se dan en las búsquedas poéticas de un individuo son quizás más pronunciadas que las que se dan ubicándolo en un solo espacio geográfico o lingüístico. Quizás habría que empezar a sospechar de los poemas que se parecen a otros poemas que se parecen a otros poemas surgidos todos de un mismo ámbito geográfico, y que no tengan relación o hagan eco o coincidan con lo que sucede en otros lugares. Los poemas que responden tan unánimemente a su propia tradición, y que la crítica local loa como representativos, muy probablemente son valorados

precisamente por estos abanderamientos parroquiales, más que por lo que sucede en ellos mismos como poemas. Digamos que los mapas son ahora cuatridimensionales, y ponen en relación espacios distintos con tiempos a veces opuestos, sacando jugo de las más insólitas experiencias y elaborando artificios con prendas antes insospechadas.

PEDRO XAVIER SOLÍS CUADRA

NICARÁGUA

1. En Macondo, José Arcadio Buendía (gracias al astrolabio, la brújula y el sextante), “tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios inhabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete”. Tal fue la invención de Internet, esa realidad alternativa, ese laboratorio de la conectividad en solitario que opera a la velocidad de la inmediatez... Pero que también es un comedor de ansias en el que es posible empantanarse en nimiedades, fatigarse en caminos virtuales sin dirección, enlazarse a guerras de bulos, o ser víctima o victimario de un nuevo cainismo: el *bullying* cibernético. No obstante, como José Arcadio Buendía al tocar el hielo por primera vez y quemarse la mano con el témpano, nosotros sin duda podemos decir: este es el gran invento de nuestro tiempo, que dio paso a una nueva sociedad informática a la escala de la “sociedad cosmopolita de los hombres”, como escribía Kant. Si algún día este mundo de Internet colapsa (puesto que las civilizaciones nacen, crecen y mueren), entraríamos en un lógico desconcierto

global. Guardando las distancias, al desestabilizarse la *polis* tras la victoria espartana en la guerra del Peloponeso, los helenos –escribe Platón– sufren “vértigo”. Al entrar su mundo político-social en crisis, el hombre helénico es sobrecogido por una profunda inquietud y desorientación. Asimismo, el periodista Kirkpatrick Sale, en su libro *The Conquest of Paradise*, refiere cómo, aun en una región acogedora, fértil y boscosa como Virginia, cuya topografía no es muy distinta de la europea, un número sorprendentemente alto de los colonizadores que llegaron con el Capitán John Smith permanecían sentados, se desvanecían y morían. Miles de pioneros consignaron su sensación de insignificancia ante una tierra donde también había cielo y que podía ser pisada sin caerse, porque en la redondez del mundo no había arriba ni abajo. En realidad, todo hito va acompañado de una suerte de trastorno de ansiedad. Y en este trashumanar–para calificarlo con una palabra acuñada por el Dante– que ha llegado a la actual globalización (con su dosis de exclusión y abulia), para mí la misión básica del poeta es teclear sin dejar de ver a los otros. Vivir en la vida real como en el escenario de una cuarentena es un lujo que no se puede dar ni el poeta, ni la raza humana.

2. El impacto de las innovaciones tecnológicas, la comunidad en línea y los nuevos formatos de uso hodierno, representan un cambio de época, al punto que la conectividad es como si se hubiera vuelto parte de la condición humana. Si la simple técnica de la herradura facilitó la expansión del imperio romano, los alcances de la adictiva tecnología actual son difíciles de figurarse. Suceden casos en que lo nuevo deja atrás lo viejo

(como cuando el teléfono terminó por desterrar al telégrafo). En cambio, otras invenciones, como la aguja de coser, han subsistido al colapso de varios imperios mundiales. También se dan muchas situaciones en las que las innovaciones sirven más para complementar que para suprimir lo existente, como la adopción del libro digital como complemento del libro de papel. Es lógico que de manera natural, ajustada a los días que vivimos, se dé una re-conceptualización en materia editorial y de los mecanismos de comunicación cibernética entre escritor y lector... pero ello no creo que suponga un problema para el fenómeno creativo. La única verdadera tensión es con la calidad poética; y lo que representa un desafío y un misterio es la página escrita.

3. (a) En Mesopotamia los escribas inscribían sus relatos sobre tablillas de arcilla, que después cocían para asegurar la permanencia de lo que habían escrito. Dijo Dios a Habacuc: “Escribe la visión, grábala sobre unas tablas para que se la pueda leer de corrido” (Ha. 2,2). El uso de estiletes de caña como lápices y de tablillas de arcilla con la llamada escritura cuneiforme, se convirtió en la primera consignación material conocida del habla y es aceptada comúnmente como la más antigua expresión escrita. Pero argumentaba un editor que si los habitantes de Mesopotamia hubieran empleado para sus mensajes una especie de *e-mail* en lugar de las usuales tablillas de arcilla, apenas sabríamos hoy algo sobre ellos. Si se hubiesen conservado los soportes de datos de épocas tan remotas, probablemente no poseeríamos ya el *soft-ware* para leerlos. Y si lo poseyésemos, probablemente



no sabríamos distinguir, en la inmensidad de textos transmitidos, lo importante de lo no importante, y por ello sabríamos en definitiva tanto como tan poco.

**(b)** El Movimiento de Vanguardia de Nicaragua tuvo un ideario colectivo, pero los rasgos expresivos de cada poeta (como José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra) son claramente diferenciables; en la generación siguiente, las características poéticas de Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal, del mismo pueblo y generación, no pueden ser más distintas; y en los años 60/70, no hallo un estro común en Ana Ilce Gómez y Gioconda Belli... Lo mismo puedo decir de mi generación. En Nicaragua, el período literario de las décadas del 80 y 90, atestigua la partida de nacimiento de nuevos poetas que yo denomino “Generación del 89”, marcados por los procesos que anteceden y suceden a ese año emblemático: la caída del Muro de Berlín, el desmantelamiento de la Cortina de Hierro, el fin del mundo bipolar y subsiguiente fe de bautismo de la globalización; y, en nuestro caso concreto, los últimos momentos del régimen sandinista (1979-1989). Lógicamente, tales sucesos históricos sellaron –indistintamente de la trinchera política– a esa generación fraguada en los alrededores de 1989. Pero un acercamiento objetivo a su factura poética no nos permite hablar de un núcleo ni de una tendencia. Hablar de “generación” y encasillar, resulta didáctico; en efecto, la obra del poeta puede analizarse empotrada en el ámbito local o enzarzada en relaciones generacionales. Pero, en definitiva, la poesía es fruto del talante individual.

RICARDO CASTILLO  
MÉXICO

1. Tal vez estos últimos 30 años inviten a mirar el tránsito del siglo XIX al XX, pues representó también una gran sacudida tecnológica que modificó todos los planos de la vida cotidiana, y prácticamente todos los paradigmas de las disciplinas del saber de aquellos días. Creo que guardadas las distancias, algo semejante sucede con el horizonte tecnológico y social de nuestros días. Este periodo de la revolución industrial y su continuación entre los dos siglos, produjo formas de sentir y pensar inéditas hasta entonces, de las que no podían sustraerse, por supuesto, la lectura de todas las cosas (incluidos los libros) y tampoco la escritura misma que dejó de percibirse como un catálogo de géneros cerrado. Surgen nuevas consideraciones acerca de lo que era escribir y en qué consistía leer. Aparece una heterodoxia de poetas y artistas de todas las disciplinas, una sensibilidad de la época que pone en el centro de su elaboración y en el fundamento de sus propósitos la crisis de representación no sólo del poema (y el arte en general) sino en la creación de claves de lectura que imponen exigencias nuevas para el lector. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, las narraciones de Poe, Dostoievsky o Melville, Kafka, Joyce; del Dadaísmo al surrealismo, al margen de las diferencias entre todos ellos, comparten esta crisis de representación. Ya en el siglo XX surgen, o se funden entre sí, nuevos géneros, muchos interrelacionan las artes. Lo visual, lo sonoro. El discurso poético puede ser un objeto, o llegando al extremo, al negro sobre el negro. Es cierto que todo esto devino en una

“frontera” entre la tradición y lo que de manera simplista se consideró fuera de ella, sin embargo parece claro que la evolución del arte en el siglo XX fue poniendo en aprietos este concepto rígido de tradición. Creo que en ese sentido radica la continuidad en nuestros días, actualmente el poeta en la red enfrenta por un lado esta crisis de representación del poema escrito, que se manifiesta, en el mejor de los casos, según yo, como una exploración de formatos y géneros alternativos al poema escrito. Por otra parte la casi inexistente industria editorial en lo que concierne al libro de poemas en el siglo XXI (sobre todo las grandes editoriales que durante gran parte del siglo XX todavía publicaban el género), hace que el poeta publique en la red poemas escritos, como una posibilidad de circulación y recepción que nunca antes se presentó para el género en su historia. Ciertamente estas actividades del poeta en la red y en el horizonte digital no garantizan calidad, y que pueden ser decepcionantes en gran número; pero es indudable que la red y las aplicaciones digitales de audio, foto y video, o bien la posibilidad democratizadora de poder hacer un libro, una revista digital o publicar un poema escrito en un blog o red social, además de dirigirlos a una comunidad específica de interesados, vino a representar la mejor opción para la poesía de la época por dos razones: primero para experimentar con nuevas herramientas discursivas y, segundo, para publicar y hacer circular el poema sin la intermediación de las editoriales ni de las autoridades que acostumbraban hacerlo, pero que gradualmente vienen mostrando menor interés en el género. Si Dante o Cervantes hubieran nacido en esta época ¿cómo sería su relación creativa

con las herramientas digitales para elaborar sus discursos? ¿Qué tipo de literatura habrían hecho con la luz eléctrica o las simples herramientas de una página de Word? La respuesta es de actualidad si consideramos que uno y otro fueron vanguardia de su época, y que pusieron en crisis el sistema de representación de su tiempo. ¿Qué haría la vanguardia, Tristán Tzara o Man Ray con una aplicación de video para editar foto fija? El poeta de nuestros días tiene a la mano posibilidades de elaboración de trabajos poéticos que nunca antes tuvo la oportunidad de considerar. Me gusta pensar que las aplicaciones digitales de texto, audio y video de la actualidad ofrecen recursos creativos que hubieran sido de gran utilidad para los grandes creadores que no tuvieron la oportunidad de conocerlas. Sin embargo es más lo que se interrumpe, y no continuará; no sé cuántos libros de poemas se publiquen los próximos diez años en Hispanoamérica, pero no es difícil aventurar un importante descenso, por costoso y poco práctico ante la publicación y circulación digital. Parece que el estilo de vida de la época tiende a considerar el cultivo de la poesía como un síntoma del subdesarrollo, como un producto del ocio forzoso, el desempleo. Ante este panorama, como el trapecista que siente el vértigo de la caída, el poeta tiene en la red su mejor aliada (prefiero esta imagen que pasarme de las mil palabras)

2. Me gusta que hables del discurso poético, pues puedo aprovechar para agregar que ese pasaje al que antes aludía entre los siglos XIX y XX, propició precisamente un discurso poético que excediendo los límites

del poema escrito, se extendió hasta la médula de todos los géneros y las demás artes. Ante la imposibilidad de seguir representando bajo los mismos presupuestos a lo sagrado, al individuo y a la colectividad, al tiempo y al espacio del globo terráqueo, como lo habían hecho los artistas de épocas anteriores, los creadores más sagaces de la época se concentraron en dotar a sus obras de un carácter híbrido, abierto y ambiguo, obras destinadas a la percepción de un lector dispuesto a leer de otra manera. Obras que no ofrecen la confiabilidad de un modelo referencial para determinar la identidad de la voz del poema (Yo es otro, escribe Rimabaud) y lo mismo sucedió en la novela con el narrador, los personajes y el autor (que como sabemos era un asunto que ya venía interviniendo desde El Quijote). El discurso espacio temporal de lo poético se reveló como un soporte fundamental en todos los territorios artísticos, la geometría activa de un tiempo y un espacio que hasta entonces parecía haber estado casi exclusivamente a cargo del poema. Una experiencia cognitiva que podía corresponder al orden de la calle y lo cotidiano, o bien a los salones literarios de la alta cultura, pero que en todo caso compartían en sus obras una poética que funciona como ley espacio temporal de su expresión. Un discurso transversal, donde la obra es una multiplicidad de lugares y el tiempo es discontinuo, una mirada periférica dentro de un orden que abre la posibilidad de inesperados nexos entre la obra y el receptor. ¿No está acaso en el Aleph de Borges el germen de nuestro rudimentario internet? Creo que desde mediados del siglo XIX a la fecha no ha dejado de existir un discurso poético que de una manera u otra considera lo

poético como una forma de conocimiento. Reconozco que en mi caso, a mis 66 años, es lo que me interesa de la práctica poética y tal vez enfatizo de más un discurso poético que de cualquier manera nunca fue ni unitario ni mayoritario. Pero me refiero a una sensibilidad creativa de la época en la que lo poético aparece como un procedimiento de los cinco sentidos y el cerebro. Una modalidad de pensamiento que implica mucho más que escribir poemas y publicarlos. Lo poético desde entonces puede funcionar para pensar la ciencia, o para aprobar una entrevista de trabajo, o para enfrentar y resolver inconvenientes graves o cotidianos. Aunque es cierto que mentalidades demasiado apegadas a la Razón o incluso mentes demasiado literarias, piensan diferente, pues lo poético para ellos está desvinculado del conocimiento. Además de ser una forma infalible de complicar y complicarse la vida. Lo cual también es cierto en este juego de realidades simultáneas que nos presenta el siglo XXI. Sin embargo lo que quiero destacar es la supervivencia de un discurso poético que llega hasta nuestros días, con la convicción de abrir un espacio para escrituras que constituyen nuevas prácticas de lenguaje y lectura. Una modalidad de conocimiento. Es necesario reactualizar a los clásicos y a las vanguardias históricas, a los grandes creadores del siglo XX, releerlos y traerlos a nuestros días, invitarlos a nuestro contexto para volver a reflexionar como ellos en la variación, la autoría y la hibridez, para resignificar la comunicación entre la obra y el lector. Para repensar eso que la tradición exilia de sí misma con el nombre de experimentación, como si se tratara de una cosa aparte, como si cualquier obra de valía

de cualquier época hubiera sido posible sin una búsqueda experimental. Góngora y Quevedo experimentaron y un sonetista de nuestros días se equivoca si piensa que ya no tiene por qué experimentar nada al escribir un soneto. En mi opinión personal lo poético es una experiencia que se origina necesariamente en el experimento de obtener la mejor variación de un resultado X, cuando X es el poema. Lo que cambia, en todo caso, es el contexto del experimento. Creo que sería fácil ponernos de acuerdo en que a ningún poeta le conviene conocer de antemano el poema que está por escribir.

3. Me parece más deseable que posible, deseable porque siempre será de utilidad poner en foco un panorama que para bien y para mal, es anárquico y borroso. Determinar los rasgos comunes y los grupos a partir de una dirección poética en particular no parece tarea fácil. En internet, nada más en Facebook, por ejemplo, se pueden cartografiar distintos territorios de poetas amigos (de hecho aparezco en varias listas de contacto de estos territorios), colectivos locales, nacionales e internacionales que interactúan, publican materiales, comparten publicaciones, invitan y son invitados a festivales y lecturas, pero creo que estaríamos en problemas si pretendemos señalar con eso un grupo o una dirección específica. Se trata por lo general de una estrategia de sobrevivencia para mantener vivo al poema escrito, y de algún modo el ambiente poético; un recurso en el que la publicación, la difusión de eventos y la circulación del poema prueba su eficacia para dicha comunidad de lectores, una comunidad real y concreta, con lectores reales

y concretos, aunque ciertamente no se verifique necesariamente a través de la actividad editorial convencional. Sin embargo habría que trabajar duro en esas listas de amigos para encontrar rasgos comunes o caminos concretos en tal o cual dirección, pues en el camino encontraríamos seguramente infinidad de bifurcaciones. Además a final de cuentas queda el problema a considerar que los rasgos en común pueden existir entre poetas que no tienen contacto alguno, o que ni siquiera hablan español o portugués. Lo que me queda claro es que la actividad poética de los últimos 30 años ha terminado por rebasar al trabajo crítico. Antes de internet la crítica ya estaba rebasada. A mediados de los ochenta ya hay demasiados libros de autores jóvenes, además de los muchos que no lo eran, y sólo unos cuantos críticos que tenían cada vez menos espacio en las publicaciones como para ocuparse de ellos, unos cuantos críticos que a cambio tenían toda la apertura editorial de trabajar preferente en la novela. No pongo en duda la pertinencia comercial de la alternativa. El mercado del libro de poemas no soporta ninguna comparación con el de la novela. Sólo digo que hay mucho por leer y conocer si se quiere indagar qué es lo que pasa y ha pasado en la poesía en tantas ciudades durante ese periodo. Este problema de ausencia crítica, no es más que un síntoma de la decisión de las grandes editoriales de ir abandonando el género. Con todo el libro de poesía siguió apareciendo gracias a las heroicas editoriales pequeñas, muchas veces subsidiadas por los autores o el estado y casi siempre efímeras. Esto dio lugar a que sucesivas generaciones particularmente numerosas de poetas hispanoamericanos no recibieron,



salvo las inevitables excepciones, una sola nota crítica. Para hacer un “mapeo” de la poesía hispanoamericana, el crítico de hoy enfrenta una gran cantidad de obras que no han sido leídas durante al menos 30 años, aunque seguro ya había carencias desde antes. En México hay un sitio en la red que resulta ejemplar para documentar, así sea parcialmente, estos años. Se trata de una biblioteca facsímil de libros de poemas de poetas nacidos en las décadas de los cuarenta a los ochenta. Libros que en muchos casos sería imposible encontrar en librerías y muy complicado en bibliotecas. Se llama poesía *Mexa*, su animador Luis Eduardo García, hace su selección invitando solo a los autores que le interesan, consiguiendo su permiso para que cualquier interesado pueda descargarlos gratuitamente. Con esta mínima muestra de México (parcial, en cuanto que es el gusto de Luis Eduardo García el que proporciona la información) podríamos darnos una idea del rezago crítico que se enfrenta si hablamos de toda la poesía hispanoamericana. Mención aparte requieren el aporte de las publicaciones las revistas digitales, en México, por mencionar solo dos. el Periódico de Poesía y la revista Tierra Adentro. Ante esta desorientación y multiplicidad de direcciones cualquier ejercicio crítico tiene provecho, no tengo duda de que existen en la red y en muchos libros publicados voces y escrituras que son dignas de ser recogidas y leídas con la mejor atención. Por ejemplo te recomiendo a Ismael Velázquez Juárez, a quien tal vez te resultaría interesante entrevistar. No me cabe duda que en muchas ciudades de Hispanoamérica han aparecido una cantidad de libros que no han sido leídos. El panorama ciertamente se presta para buscar en

las diferencias, más que en la uniformidad de rasgos. Lo mismo sucede con la experimentación multimedia, sobre todo si no nos conformamos con dicha característica para ver un rasgo común, pues esta práctica (y cualquier otra, me atrevo a decir) tiene sus casos más afortunados en la diferencia como un atributo constante. Igual pasa con el poema escrito. La diferencia tiende a contextualizar los rasgos comunes. Tal vez la crítica deba adoptar las facilidades de las herramientas digitales y hacerlas participar en la investigación, por su parte la academia de literatura no saca todavía todo el beneficio que podría uno esperar de las herramientas digitales. No me refiero al acopio de datos, ni a la lista de links de favoritos, ni a las bases de datos, sino a su potencial para elaborar discursos académicos. Nuevas escrituras académicas. Existe una brecha tecnológica pues los directores de tesis de literatura no se formaron bajo esta tecnología y no es de esperar que se renuncie fácilmente a toda una vida formativa. Tampoco se antoja deseable, pues todo relevo generacional tiene sus propios tiempos y necesidades formativas. Es posible que los directores de tesis del 2040 serán más receptivos ante los cambios que se están dando, si es que entonces todavía alguien estudia doctorados en literatura. El discurso que podría desarrollar la academia con el mundo digital está secuestrado por una idea de mundo bibliográfico que ha cambiado y seguirá cambiando cada vez más. Por ejemplo el simple hecho de considerar o no como publicación una edición digital. O de considerar la existencia de una obra a partir del número de citas críticas con las que cuente, mientras estas sean en forma de libro o revista en papel. Esto

hace que sea difícil indagar desde la academia la poesía de los últimos años, generaciones constituidas por una gran cantidad de poetas que la crítica no ha podido consignar, como no sea en listas innumerables, que llaman antologías, a pesar de la escasa reflexión crítica que ofrecen. Se tiene que asumir también que los últimos 30 años de internet y su orbe digital, solo Windows, para no ir más lejos, representa una especie de segunda alfabetización para el imaginario colectivo, leer y escribir palabras de pronto ya no fue suficiente dentro de esta revolución cognitiva que posibilita formas de relacionar informaciones textuales con otros recursos discursivos que permiten a su vez, incorporar lo que se puede mirar, escuchar, deducir o simplemente imaginar. Así lo haya hecho involuntariamente, nunca en la historia de la poesía la tecnología ofreció tanto a la creatividad poética. Así como voluntariamente la industria de las publicaciones en papel nunca ha ofrecido tan poco al poema escrito. Siendo esto así parece cada día menos aconsejable investigar acerca de la poesía hispanoamericana auscultando solamente la bibliografía tradicional.

SATURNINO VALLADARES  
BRASIL

1. El diálogo con los clásicos es el trazo de continuidad que mejor conecta la poesía de los últimos treinta años con la anterior, tanto formal como temáticamente. Esto es lógico. Por tanto, no negando la particular aportación de cada poeta y la singularidad de cada escritura, las conexiones

con la tradición literaria, el estudio y el conocimiento de las grandes obras poéticas constituyen los puentes que mejor conectan la poesía actual que más me interesa con la desarrollada en el pasado. Como usted indica, no cabe duda de que la red amplió las modalidades de difusión y recepción de la poesía, lo que es muy positivo. En el caso de España, han surgido un grupo de jóvenes autores superventas que, en cierto modo, destacan por presentar un mensaje con intereses propios de los adolescentes, temática amorosa y escasa calidad literaria. Estos escritores son también cantantes, actores, *influencers*, *youtubers*, y se sirven de internet para realizar vídeos en los que presentan lecturas “artísticas” con *performance*, lo que los ha hecho bastante populares entre la población más joven y que, generalmente, no son lectores habituales de poesía. Sin alcanzar las ventas de la novela, la poesía se ha convertido en un género comercial con estos autores. La crítica no los trata bien, lo que, en cierto modo, alimenta la imagen maldita o rebelde de creadores enfrentados al sistema literario vigente. Estos días, hay una polémica literaria debido a la concesión del Premio Espasa de Poesía –dotado con 20.000 euros– a un autor que, estilísticamente, se inscribiría en este tipo de poesía compuesta por una mezcla de frases de autoayuda, eslóganes publicitarios y versos similares a los que uno imagina en una carpeta de instituto, como “que las cosas no hayan salido como esperabas, a veces también es fortuna” o “Porque hay días / que tu mejor opción / es irte a dormir, / durmiendo las cosas / no pesan, no duelen, no cansan. / Dormir repara”. El jurado incluso destacó “su conexión y empatía con las nuevas generaciones”, y la editorial subrayó el “tinte juvenil y motivador,

fresco y urbano” de este poeta que tiene “cientos de miles de seguidores” en Twitter, Instagram o Facebook. Parece evidente que la editorial está creando un producto con el que aumentar su comercio. En todo caso, este grupo de autores jóvenes han sido los más beneficiados en la difusión de sus obras en la red, aunque su discurso poético no ha aportado nada que antes ya no existiera, y la supuesta hibridez de su lenguaje y el diálogo que establece con otros medios resulta más anecdótico que interesante. En definitiva, aunque Internet ayudó a la difusión de la poesía, trajo consigo una enorme confusión para aquellas personas que no leen habitualmente poesía o para los adolescentes que acaban de empezar a leerla: la de creer que cualquier cosa escrita puede constituir un poema, y que un poeta construye su obra en momentos de inspiración. Como decía al inicio de esta respuesta, al lado de estas formas poéticas que no me interesan, hay un conjunto de excelentes poetas que se sirven de la tecnología para renovar el lenguaje poético y encontrar numeroso público en el aquí y ahora inmediato.

2. Pienso que, en general, no ha habido cambios importantes en conceptos como autoría o en la relación entre poeta y lector, aunque es cierto que destacados poetas de los últimos treinta años se han servido con frecuencia de la técnica del collage, entre otras, recuperando materiales muy diversos: textos de otros autores, fragmentos de otras disciplinas, imágenes, sonidos, etc. En estos casos, evidentemente, el concepto de autoría es más discutible o está menos limitado que hace treinta años. La experimentación, la hibridez de formas y lenguajes, la inclusión de elementos externos al poema,

etc., es decir, el abandono de las formas tradicionales en busca de nuevos modos de expresión poética ha enriquecido la poesía actual, en un nivel comparable a las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Internet ha transformado radicalmente el mundo y la producción poética también se ha visto afectada y ha participado activamente de estos cambios. Más allá del rechazo de las convenciones retóricas y racionales, la originalidad se presenta en un espacio generalmente urbano en el que abunda el juego y el humor, y donde la presentación formal del texto aparece a menudo en el contexto de una imagen o en diálogo con un texto externo.

3. En relación con la paradójica fragmentación de los discursos que usted señala certeramente, considero relevante, por su precisión, recuperar una idea que José Ángel Valente pronuncia al referirse a la pintura de José Manuel Broto: “Sólo el fragmento remite o alude a la totalidad y sólo esa alusión hace existir aquélla”. Además de con la pintura, la escultura o el fragmento poético, podemos vincular esta sentencia con la fragmentación individual de los discursos –no solo poéticos– artísticos. Los conceptos de grupo o generación sirven para ordenar y clasificar la literatura en manuales o para explicar los diferentes movimientos literarios en las clases universitarias, pero cuando profundizamos en nuestro estudio entendemos que este tipo de generalizaciones son falsas, pues, no negando la situación personal y colectiva que diversos escritores pueden compartir, en un afán por vislumbrar las direcciones o características comunes de un grupo, se ocultan las particularidades de cada poeta, y son estas diferencias, estas aportaciones

personales, las que provocan nuestro interés por un determinado autor y no por otro, y, finalmente, el valor de su obra literaria. Aunque inexactos, los conceptos de generación o grupo facilitan la escritura de las historias literarias, la enseñanza y el aprendizaje. En el momento en el que el grupo se presenta en sociedad, puede ser cierto que sus autores compartan ciertas características literarias, pero, salvo raras excepciones, estos rasgos del colectivo suelen difuminarse o desaparecer completamente en la evolución individual de cada poeta. Intentaré responder brevemente a la cuestión b. A pesar de la enorme extensión de la lengua española, creo que, en esencia, la crítica, incorporando el uso general de internet, se sirve de los mismos medios hoy que hace treinta años. Sus funciones orientadora y definidora son tan necesarias como siempre o más necesarias que nunca.

SHARON KEEFE UGALDE  
ESTADOS UNIDOS

1. En el siglo XXI el arraigo definitivo de los avances tecnológicos, representados por los ordenadores, el Internet, y el mundo globalizado, marca un cambio radical en las bases de la producción y recepción de la cultura. Construcciones que valoran el centro y la jerarquía se reemplazan por la disolución de límites. Hace casi un cuarto de siglo que Octavio Paz comprendió que el avance de las nuevas tecnologías modificaría la creación poética al aumentar dramáticamente la confluencia de la palabra y la imagen [Octavio Paz. *Obras completas: La casa de la presencia: poesía e historia*, Vol. I, Barcelona:

Galaxia Gutenberg, 1999, pág. 221]. Tanto como poeta como pensador, Paz es un puente entre las experimentaciones intermediales de las vanguardias históricas y los atrevimientos de los poetas del siglo XXI. Solo hace falta recordar los discos visuales que publicó en colaboración con Vicente Rojo en 1968, poemas-objetos, una especie de un juguete cambiante y colorido cuyos signos en rotación fomenta poesía en movimiento [Octavio Paz, *Discos visuales*, México: Ediciones Era, 1968].

2. Como advierte Jürgen Müller, todavía no existe una conceptualización coherente del término *intermedialidad* que abarque su uso en distintos discursos y campos, pero sí, hay un acuerdo sobre ciertas características [Jürgen Müller, “Intermediality and Media Historiography in the Digital Era”, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 2 (2010), pág. 16]. Las zonas híbridas de la intermedialidad potencian la creatividad: “Intermediality assumes an in-between space – ‘an inter’ – from which or within which the mutual affects take place” [Chiel Kattenbelt, “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”, *Cultura, Lenguaje y Representación, Revista de Estudios Culturales de la Universitat de Jaume I* (2008), pág. 26]. Las interrelaciones de la literatura, las artes visuales, la música, el teatro, el cine, la televisión, y el video, en combinación con las prácticas digitales producen efectos mutuos que redefinen la cultura: “Lo que desde la perspectiva del ‘centro’ se considera como una agresión contra la norma y por esto inferior, pasa en la hibridez a ser un principio de estructura: el deambular, la peregrinación” [Alfonso



De Torro, “Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad-trasmedialidad”, *Comunicación* 5 (2007), págs. 28]. La poesía frecuentemente se transfiere en un arte híbrido que reúne el texto escrito, la voz humana, el lenguaje corporal, efectos teatrales, arte visual, música, y sonido, que a través de la re-mediación se transfiere en un video subido a un blog o YouTube [Chiel Kattenbelt, *op. cit.*, pág. 25, define *re-mediation* como “the representation of one medium in another” y afirma que es una característica fundamental de la era digital]. Otra vertiente de la emergente poesía híbrida es un giro hacia la imagen que W.J.T. Mitchell llama *pictorial turn* [W.J.T. Mitchell. *Picture Theory*, Chicago: Universidad de Chicago Press, 1994]. La pantalla del ordenador, la tableta, el móvil, que transmiten un tsunami de imágenes –fotografías, videos, arte gráfica– facilitan una creatividad en que la imagen y la palabra poética se cruzan (*cross-over*).

3. La visión de un modelo cultural descentrado es característica de nuevas editoriales y colectivas. Todas son total o parcialmente cibernéticas, por ejemplo, *Cuadernos Caudales de Poesía*, un proyecto no editorial no comercial vinculado estrechamente a la realización de recitales y encuentros poéticos, La Bella Varsovia, cuyo lema es “agitación cultural y editorial”, y MLRS (Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia), cuya función es la difusión. Para conocer a fondo la obra de algunos poetas-blogueros, como, por ejemplo, los de la editorial Cangrejo Pistolero, hay que transitar aceleradamente por clics a páginas de literatura, arte, música,

cine, cómics, y a revistas políticas e incluso científicas. Sin embargo, en las excursiones aceleradas, laberínticas, y vertiginosas, los lectores fieles acaban encontrando señales orientadoras: nombres de poetas que les atraen, revistas electrónicas de determinadas tendencias, y blogueros-críticos que sugieren qué rutas seguir entre una multiplicidad de poetas y estéticas.

TANIA FAVELA BUSTILLO

MÉXICO

1. Quisiera comenzar por la clasificación que la Revista Caracol propone en su convocatoria como marco para contemplar la expresión poética actual: (i) como texto (poesía “tradicional”), (ii) como objeto (poesía concreta, visual, etc.), (iii) como performance/acción (música, teatro, cabaret, etc.), (iv) como encuentro (arte, culturas y lenguas diferentes, frontera, etc.). Me parece que pensar como tradicional la “poesía como texto” empobrece de entrada la discusión. Toda poesía explora los límites y posibilidades de la lengua, indaga en los lenguajes, investiga. En esa misma línea, la poesía como texto o poesía verbal es tan de avanzada como la poesía concreta o la poesía performática. Por otro lado, pensar el fenómeno poético desde el corte de los últimos 30 años reduce la visión crítica, en mi opinión sería más enriquecedor poner en diálogo estos últimos 30 años con la historia de la poesía en el siglo XX. Ya desde las vanguardias europeas, norteamericanas y latinoamericanas se puede hablar de poéticas visuales, concretas, sonoras, de acción, híbridas o de encuentro, lo que

ahora acontece es, me parece, una radicalización, un llevar a los límites lo propuesto en el siglo XX. Quizá lo que el siglo XXI ha acelerado con sus avances tecnológicos es la inmediatez entre la producción del texto y su publicación en un medio digital, y también ha ampliado la discusión poética al incorporar a la relación entre contenido, forma y soporte, que ya estaba en el panorama anterior, la de lo medial y su interacción con lo material. Lo importante a mi entender es hasta qué punto el poeta realmente al utilizar un soporte digital aprovecha lo que éste le brinda y cómo desde éste trastoca su concepción del lenguaje. En muchos casos el texto en papel es igual al texto digital, pero en otros realmente se hace un uso inteligente del soporte digital o de la hibridez del lenguaje (lo poético mezclado con otros códigos verbales o medios). Ejemplos de lo anterior es el trabajo del poeta chileno Carlos Cociña y su página: <http://www.poesiacero.cl/aveces.html>, en la que los poemas están pensados para ser leídos en la pantalla y en la que hace uso del algoritmo y de lo aleatorio que el mismo soporte digital permite poner en juego; o el proyecto de la Orquesta de Poetas (“Sus actuales miembros son Federico Eisner, Fernando Pérez, Pablo Fante y José Burdiles. Han formado parte del proyecto Marcela Parra y Felipe Cussen. La Orquesta de Poetas colabora con un amplio círculo de poetas, músicos y artistas visuales como los poetas Carlos Cociña, Elvira Hernández, Jorge Velásquez, Gonzalo Henríquez, el Coro Fonético, y Ricardo Luna; Luis Pizarro, Camila Montero en la realización audiovisual, y los artistas y diseñadores Crito Riffo, Gerardo Valle y Daniel Madrid.” <https://www.orquestadepoetas>.

cl/). En México está el trabajo del laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades (lleom) que se define a sí mismo como “una organización independiente que promueve el trabajo creativo, analítico y teórico vinculado con los procesos y objetos artísticos híbridos (materiales y digitales) desde las herramientas de la teoría y los estudios literarios.” <https://lleom.net/que-somos-2/>, en el que participan artistas y académicos nacionales e internacionales. Está también el proyecto del músico y poeta brasileño Arnaldo Antunes; la producción escritural de un poeta como Reynaldo Jiménez (Perú-Argentina) y sus intervenciones y exploraciones verbivocovisuales en las que atiende a lo semántico, lo visuales y lo sonoro; o la poesía concreta e incluso mural de un Eduardo Scala (España), por mencionar sólo algunos de los poetas o proyectos que me parecen relevantes. En cuanto a los rasgos de continuidad con el discurso anterior, pienso que el más importante sería el pensamiento crítico que ya existía y que persiste en lo más interesante de estas nuevas búsquedas, y la insistencia en explorar las materialidades de los distintos lenguajes. El desafío de la poesía sigue siendo el mismo, no importa el soporte o los lenguajes que explore: ejercer una crítica de la lengua.

2. Si tuviera que elegir entre las formas tradicionales de publicación de la poesía –el libro y las revistas de papel– y los canales de difusión que utilizan soportes digitales –blogs, webs y archivos multimediales– me quedaría, sin duda, con las formas tradicionales. Me parece que a pesar de los avances tecnológicos el libro en papel sigue teniendo una gravitación

para muchos escritores y lectores. Incluso me atrevería a decir que en la lógica del mercado que impera en nuestros días, la apuesta de las pequeñas editoriales en papel, participa más en la resistencia cultural al mercado que el bombardeo digital al que el siglo XXI nos ha acostumbrado o con el que nos ha acorralado. Por otro lado, no puede dejarse de ver las ventajas de los soportes digitales; la disponibilidad de la información en la web y la velocidad de la difusión digital han modificado en parte nuestra forma de estudiar las escrituras poéticas y de relacionarnos con ellas. Podemos escuchar la lectura de poetas de cualquier parte del mundo y presenciar conferencias, discusiones o clases a distancia, cosa inimaginable antes del internet. Toda esta información, bien asimilada, produce y seguirá produciendo en el futuro textos poéticos y pensamiento crítico. Otra posibilidad que se ha abierto es la del estudio de la poesía no sólo desde el texto, sino precisamente desde las distintas lecturas de un autor. Estas nuevas investigaciones, me parece, pueden aportar otros niveles de lectura. Tener a la mano un archivo con grabaciones de las distintas presentaciones o interpretaciones de un poeta nos da la posibilidad de salir del texto escrito y comenzar a indagar niveles auditivos imposibles de percibirse sólo desde el texto. En relación a la “autoría”, a pesar de que los medios digitales y las redes sociales generan una atmósfera de tribu global que apunta a un sentido de comunidad, el exceso de “visibilidad” que éstas promueven han puesto la imagen del autor en el centro, exacerbando a mi entender la autoría. El crítico y poeta inglés William Rowe señala esta problemática: “Hay que atender al fenómeno de que el sujeto en redes sociales y otras

plataformas suele ser bastante narcisista. La escena primaria de Internet es exponerse a la mirada de otra gente y proyectar una especie de imagen narcisista de uno mismo. Pero si uno piensa socialmente, eso en realidad consolida el mundo de la mercancía. El sujeto narcisista no tiene ninguna capacidad crítica contra el mundo de la mercancía.” (entrevista de Víctor Vimos a Rowe tomada del Diario EL TELÉGRAFO, [www.eltelegrafo.com.ec](http://www.eltelegrafo.com.ec)). En esa lucha por la “visibilidad”, el poeta, me parece, debería apostar, como bien lo dice la poeta peruana Magdalena Chocano, por la “audibilidad”. Quiero citar también las palabras del poeta y crítico mexicano Juan Alcántara, quien añade un sesgo muy interesante: “junto con la pérdida de la perspectiva crítica de esos narcisismos se produce una trivialización y un empobrecimiento de la poesía, de la imagen del poeta y de los riesgos y responsabilidades de escribir y publicar. K. Goldsmith, democratizador radical de la poesía, ha insistido en que el autor ahora ya no es ‘genio’, sino simplemente un administrador de información circulante, pero paradójicamente eso no ha minado el prestigio personal, la autoría, de los autores de poesía conceptual y otras nuevas modalidades: el mismo Goldsmith se ha vuelto, pese a su discurso, un ‘autor fuerte’.” La crítica norteamericana Marjorie Perloff, en entrevista con Felipe Cussen, recuerda a Benjamin y señala un síntoma muy actual en torno al problema de la autoría, la cito: “Fue Walter Benjamin quien predijo que en el futuro todos se convertirían en autores. Cuán cierto. ¡Todos pueden publicar y el exceso de información es una locura! Estamos llenos de hechos irrelevantes, y falta mucho conocimiento y verdadera comprensión.”

3. La pregunta me lleva a pensar en el ensayo “Poesía y composición. La inspiración y el trabajo en el arte” que João Cabral de Melo Neto escribe en 1952. En él se lamenta de la fragmentación del arte poético y del excesivo individualismo de los poetas y los críticos, en detrimento de patrones universales de composición y de juicio; se lamenta de la pérdida de las poéticas y las retóricas desde las que el crítico podía emitir su valoración de las obras. “Puede decirse (escribe Melo Neto) que hoy no hay un arte, no hay la poesía, sino que hay artes, hay poesías. Cada arte se fragmentó en tantas artes en proporción a los artistas capaces de fundar un tipo de expresión original. Esa atomización no podía ocurrir en un periodo como el del teatro clásico francés. Y aunque sea responsabilidad del individualismo romántico la formulación de su justificación filosófica, solamente con la llamada literatura moderna llegó a su pleno desarrollo. (...) Esa transformación traería consigo una consecuencia inmediata: la creación de normas particulares, de poéticas individuales se dio por medio de una fragmentación del conjunto que antiguamente constituía un determinado arte.” Para Melo Neto, los poetas sacrificaron la comunicación y por lo tanto su relación con el lector, apostando por su expresión personal. Esa fragmentación de la que habla Melo Neto está, como él mismo lo dice, en el origen de la poesía moderna y posibilitó nuevas indagaciones, ampliándose así el mapa de la poesía. Lo que Melo Neto lamenta, yo lo festejaría. Hoy, sin embargo, me parece que sucede un fenómeno inverso, ya que buena parte de la poesía vuelve a apostar por la comunicación y por

entablar una relación con el lector o el público. No regresando a las formas de la tradición ni al legado de la vanguardia, sino poniendo el tema o la preocupación política en el centro de la escritura. En ese sentido no vería tan fragmentado el panorama ni tan desorientados a los críticos. En mi opinión, uno de los grandes nichos de la poesía, los críticos y la academia, es el de las políticas identitarias que han venido a poner el acento no tanto en lo que se escribe sino en quién escribe y en la demanda política que abandera. El problema me parece no son las políticas identitarias, que son, por supuesto, necesarias; ni las demandas políticas y sociales que son justas y que requieren de atención y de solución. El problema es la relación que se ha dado entre éstas y la poesía. La poesía en nuestros días debe tener un adjetivo que la contenga (migrante, indígena, feminista, chicana, etc.) y su politización se da, en general, en un nivel muy básico, es decir, en el nivel del contenido. Las categorías y los programas que estas propuestas sostienen, empobrece, en mi opinión, el fenómeno poético. Hay, claro, dentro de estas propuestas, planteamientos interesantes que logran escapar de la codificación y la retórica que de éstas se desprende. Están también las poéticas conceptuales, de reciclaje, de re-escritura, de apropiación, etc., que pueden o no estar atravesadas por el discurso identitario. Ahora bien, si la escritura supone (como lo dice Néstor Perlongher) un campo de fuerzas y de flujos que se entrecruzan, la acción poética-política tendría que darse también en otros niveles, no sólo en el del discurso, sino también en el nivel microscópico de las



partículas, de las materialidades de la lengua, en lo infra-lingüístico; en lo irregular, lo heteróclito, lo polimorfo, lo pluridimensional, las borraduras de la identidad. En fin, más allá de las tendencias que aparecen en cada época, siempre ha existido y seguirá existiendo, y es ahí donde el diagnóstico de fragmentación se sostiene, y también ahí donde yo pondría mi interés, el poema como un hecho singular, en el que la lengua está continuamente buscando, explorando, inventando, tanteando, cuestionando, sin instalarse cómodamente en lo dado o en lo ya conocido. Me interesa, en suma, la poesía sin etiquetas.

VICENTE CERVERA SALINAS  
ESPANHA

1. Sin duda, el uso de la poesía en Internet y, en especial, en las redes sociales, ha cambiado no sólo el concepto “urgente” de la poesía sino también la inmediatez de su recepción. La capacidad de escribir, editar, publicar, leer y comentar públicamente un poema casi a tiempo real modifica la noción clásica de lo poético. Sin embargo, la calidad del producto no depende tanto del medio como de su propia esencia, por lo que no hay que desacreditar, desde mi punto de vista, este uso novedoso e inmediato del lenguaje poético, si bien tampoco hay que pensar que sustituye el modo de creación y transmisión poética tradicionales. Son nuevos medios que ni acrecientan ni disminuyen su valor intrínseco.

2. Internet, a colación de mi respuesta anterior, es un medio muy eficaz para presentar públicamente textos poéticos en un contexto artístico con otras expresiones simultáneas y complementarias como la pintura, la música, la escultura... Creo que la posibilidad de editar poesía en combinación con materiales artísticos de esta manera puede enriquecer el discurso poético o, al menos, hacerlo más asequible a una comunidad receptora mayor y “personalizarlo” más. Lo mismo sucede con los blogs, webs y archivos multimediales, que además ofrecen una visión más o menos homogénea de las “poéticas” o al menos los gustos de sus autores. La comunicación con los lectores puede beneficiarse de esta homogeneidad y de la sintonía que se establece entre el autor y su público, ofreciendo modos de intercomunicación entre los seguidores de una web, blog o página de red social. La hibridez, de nuevo, se torna ventajosa al menos en su mediación, si bien sigo pensando que la calidad de los contenidos es independiente del medio de transmisión que puede beneficiar pero no suplir carencias cualitativas.
3. La crítica debe estar atenta también al fenómeno de la globalización intermedial de la cultura. Es decir, existen blogs o páginas web de una altísima calidad literaria, aunque sean estadísticamente hablando muy pocos, los que podamos seleccionar de una cantidad ingente. Esta atención por parte de la crítica vendrá dada por una especie de selección natural de los materiales de Internet. Las mejores páginas, blogs, webs, etc. permanecerán en el tiempo y conseguirán un número grande de

seguidores, lo cual inclinará la atención crítica de manera también natural hacia ellas. De todas formas, esas manifestaciones “virtuales” no estarán reñidas con los medios tradicionales. Considero que mucho/as poetas que publican en Internet también lo harían en libros o formatos más tradicionales (físicos o e-books) si se les diese la oportunidad. Eso sucederá, también de modo natural, cuando la calidad de los productos sea tal que den ese salto de lo virtual a lo “físico”, pasando del medio más masivo e indiferenciado (Internet) a medios más reducidos y cuidados (libros, eBooks, colecciones, antologías, etc.). La crítica también recibirá finalmente esos productos cribados por el tiempo y por la propia selección natural que los lectores hayan realizado de estos productos de Internet.

VICENTE LUIS MORA  
ESPANHA

1. Aunque creo, conforme a mis investigaciones en este campo, que la influencia ha sido mayor en los géneros narrativos que en la práctica de la poesía, sí que pueden detectarse algunas influencias de estos nuevos imaginarios en el campo lírico. Para empezar, en la semántica de las obras, abundantemente regada de referencias, ejemplos, lugares y motivos tomados de lo digital, de ese mundo que he denominado *Pangea* (2006) en mi libro homónimo. Esas referencias y motivos pueden adoptar muchas formas; en un texto titulado “Sujeto a réplica: el estatuto narrativo del sujeto palimpsesto y formas literarias de identidad

digital”<sup>1</sup>, comentaba algunos de ellos, referentes con la disolución de la subjetividad: el doble digital (una evolución técnica del clásico Doppelgänger), los poemas sobre los perfiles “zombi” de redes sociales (cuentas de Facebook o Twitter que sobreviven a las personas que los originaron); el avatar, el *otro* digitalizado, etc. También la búsqueda del propio nombre en Google, el sexo virtual o la geolocalización son rastreables en numerosos poemas actuales y tengo recopilados numerosos ejemplos, tanto de voces reconocidas como de autores más jóvenes. En los aspectos formales, la cuestión no es tan clara —a diferencia de novela y cuento, donde la resonancia ha sido inmediata—, por la tradicional resistencia de la poesía a las formas nuevas. Aun así, podemos ver un incremento del léxico digital, consecuencia de la invasión semántica antes expuesta, y algunas formas textovisuales (catalogadas y estudiadas en un artículo al efecto<sup>2</sup>), que vienen facilitadas por la digitalización y por la conversión del procesador de textos en una especie de “imprenta casera” que permite realizar maquetaciones, inserciones de imágenes, inclusión de tipos de letra distintos, reorganización de signos, etc., impensables hace pocas décadas. Pero en los aspectos formales, me parece que la mayor incidencia de la tecnología emergente es, sin duda,

- 
- 1 V. L. Mora, “Sujeto a réplica: el estatuto narrativo del sujeto palimpsesto y formas literarias de identidad digital”, en Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), *Imágenes de la tecnología y la globalización en las últimas narrativas hispánicas*; Iberoamericana Vervuert, Madrid, 2013, pp. 33-60. ISBN: 978-84-8489-750-7.
  - 2 V. L. Mora, “Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualidad”, *Revista Laboratorio*, n.º 18, julio 2018. Web. ISSN: 0718-7467.

la **poesía digital** (también llamada *e-poetry*, ciberpoesía, etc.), que es todo un mundo nuevo, con numerosas variantes y tendencias (poesía combinatoria o permutacional, poesía visual programada, holopoesía, poesía en tres tridimensiones, y un larguísimo etcétera, que va teniendo profusos análisis y nutrido corpus bibliográfico<sup>3</sup>.

2. Responder exhaustiva y agotadoramente a esta pregunta llevaría no menos de 200 páginas. Porque cada uno de los conceptos ahí mencionados (autoría, comunicación, lenguaje, hibridez, experimentación, etc.) debiera ser aclarado, redimensionado y repensado a la luz de esos cambios tecnológicos. Con esto no quiero esquivar la pregunta, sólo aclarar que cuanto responda a continuación será sostenido a beneficio de inventario, es aportado a posteriori de todo lo que he escrito sobre cada una de esas terminologías, y queda enunciado en forma de apresurado resumen. En tanto el discurso digital mediatiza o media la enunciación poética, es obvio que supone una alteración de la voz autorial; esto no tiene por qué suponer un cambio en la “autoría”, puesto que en la mayoría de las veces se tratará tan sólo de una alteración del tono, de la misma manera que un poema leído ante un gran auditorio gracias a micrófonos y altavoces, es el mismo poema, pero se producen dos cambios tonales: en primer lugar, el texto escrito pasa a ser leído por el autor (con sus inflexiones, énfasis, pausas, etcétera, distintos a los de cualquier

---

3 Véase Belén Molina Huete, Vicente Luis Mora y Rocío Peñalta Catalán, “Poesía digital: ciberretórica y creación poética en español”, en Sara Robles Ávila y Antonio Moreno-Ortiz (coords.), *Comunicación mediada por ordenador: la lengua, el discurso y la imagen*. Madrid: Cátedra, 2019, pp. 294-334. ISBN: 978-84-376-3950-5.

otra persona que lo lea en voz alta) y, en segundo lugar, la amplificación eléctrica genera una cierta distorsión sonora con su reverberaciones, ecos y otras disfunciones técnicas (sobre este campo ha trabajado Alessandro Mistrorigo). Sin embargo, en otros casos se producirá una intensificación de la función fática del lenguaje, y no es infrecuente ver la poesía digital menciones al propio canal transmisor, donde el “¿alguien me lee?” no es muy diferente del jakobsiano “¿se me oye?”. Y, por último, en numerosos casos y que existe una alteración autorial de corte más o menos radical; aquí entrarían tanto la poesía generada por programas informáticos (Bootz, Bok, Gache, Tiselli, Gulan, Benjamín Moreno, etc.), como la remezclada por *bots* o robots (Warpola, Miriam Reyes), como la intervenida gracias a elementos digitales (video digital, efectos sonoros, etc.), como la poesía de creación colectiva, la poesía anónima o seudónima, la poesía apropiacionista, etc. En estos últimos casos, cada uno muy diferente tanto en lo formal como en lo semántico, la alteración subjetiva y la intervención más o menos decisiva de la técnica por supuesto que altera la autoría hasta límites difícilmente conocidos con anterioridad -de hecho, comparar cualquier experimento de literatura combinatoria anterior a 1980 con la potencialidad creativa y posibilidades de un programa informático es desconocer el alcance y posibilidades de la programación-. Todas estas prácticas son experimentales por naturaleza, la mayoría de ellas son híbridas, todas están mediatizadas y buena parte de ella suponen también nuevos modos de publicación, circulación y difusión de la obra literaria. Es una respuesta apresurada su pregunta, pero creo que

sólo con estos escasos datos es posible atisbar el alcance de los cambios a los que estamos asistiendo en tiempo real.

3. (a) El problema de reflexionar sobre la idea de un “grupo” literario es que esa agrupación no siempre depende del analista. Intento decir que si una serie de personas, por disímiles que sean sus propuestas estéticas, desean presentarse como un “grupo” literario, poco más se puede hacer que aceptar esa rúbrica. A continuación, podremos analizar si se agrupación tiene sentido no, si hay en su seno líneas poéticas similares, si es sólo amistad lo que une a sus componentes, etc., pero no se puede pasar por alto la *voluntad* de sus miembros de agruparse. Creo que la pregunta puede tener más sentido si la entendemos de esta manera: ¿tiene sentido en nuestro tiempo que los críticos generen etiquetas grupales? Es decir: ¿podemos proyectar nuestras fantasías generalizadoras sobre un colectivo de personas que escriben poesía? Si respondemos a la pregunta negativamente, caemos en el razonamiento absurdo de pensar que por extender el concepto de grupo hasta la totalidad no estamos realizando un ejercicio de agregación. Decir que hoy no hay grupos porque “todos estamos conectados” es obviar que la expresión *todos* es en sí misma un modo de agrupar. Y ese agrupamiento puede ser tan o más injusto y arrasador (también en el sentido de *poner al ras*) que el de establecer pequeñas colectividades unidas por factores biográficos o estéticos. Creo, y perdón por la tautología, que plantear la existencia de grupos tiene sentido cuando tiene sentido. Es decir, cuando de verdad la singularización agregada de una serie de personas responde

a motivos críticamente sostenibles y demostrables. De otra forma, ¿qué aportaría, más allá de la voluntad del crítico de llamar la atención? Si me preguntasen si veo en la poesía hispánica actual algún tipo de grupo, a bote pronto la respuesta es no. Veo más bien líneas, tendencias, dinámicas de asociaciones fruto de la amistad, la afinidad o el deseo de constituirse en un lobby dentro del campo literario que grupos *stricto sensu*. El modo habitual de estos lobbies de insertarse en el panorama poético de forma destacada es, por supuesto, mediante la publicación de una antología<sup>4</sup>.

(b) Tampoco recuerdo muchos momentos históricos, como no sea al principio del Renacimiento, en que existiera algo parecido a un consenso epistemocrítico. No hay más que ver en el XVII el disparateo recibimiento de la obra de Góngora, o la *querelle des Anciens et des Modernes*, para darnos cuenta de la pluralidad de direcciones críticas que han existido, incluso dentro de un sector tan concreto como la poesía. La acumulación de los siglos ha producido mayor variedad en el entendimiento de los signos, por supuesto, pero la proliferación teórica es un fenómeno más natural que voluntario. En estas condiciones, nosotros no tenemos más problemas que el romanticismo alemán para enfrentarnos a un panorama poético. Ni siquiera tengo claro que una uniformidad o una limitación de teorías críticas suponga algún tipo de beneficio. Diría más: los avances tecnológicos producidos durante esos 30 años que usted cita han permitido una afinación de la crítica, porque han solventado en buena parte el problema del acceso

4 Véase V. L. Mora, "Antología y ontología. La confusión entre el ser y el estar", *Singularidades*, Madrid, Bartleby, 2006, pp. 165ss.



al corpus. Hoy es mucho más fácil conocer, localizar, conseguir, pedir o comprar y leer las novedades más sugestivas en cada uno de los 21 países que tienen el castellano como primera o segunda lengua, incluyendo Estados Unidos. Si en los cinco siglos de historia del español ha existido un momento idóneo para el conocimiento panorámico de la poesía escrita en esa lengua, es el momento actual. Así que cada cual tome sus herramientas conceptuales y teóricas, porque nunca hasta ahora hemos tenido tantas facilidades para analizar la vastedad oceánica de todas nuestras líricas nacionales y/o posnacionales.

XENIA DYAKONOVA  
CATALUNHA, ESPANHA

1. Creo que la influencia de los nuevos medios digitales, que potencian la comunicación escrita, ha contribuido a alejar la poesía de su dimensión oral y mágica, es decir, de sus orígenes. La incorporación de algunos géneros híbridos – los videopoemas, por ejemplo – también ha abierto nuevas vías al charlatanismo. La parafernalia tecnológica puede ayudar a disfrazar la falta de talento y de ideas propias. Un espectador que se quede perplejo delante de un videopoema vacío y/o pretencioso quizás no se atreva a confesarlo, no vaya a ser que lo consideren retrógrada, mientras que delante de un poema convencional no tiene por qué sentirse inhibido. Lo que no ha cambiado tanto es la búsqueda de imágenes sorprendentes, sea cual sea la manera de crearlas.

2. Los blogs, los webs, etc., evidentemente, facilitan la comunicación más inmediata y espontánea entre el poeta y el lector y permiten que cualquiera que escriba poesía pueda compartirla con el mundo entero. El reverso de esta moneda es cierta devaluación de la poesía en términos de cualidad. Ya que cualquiera puede publicar, cualquiera puede considerarse autor y cualquiera puede darse a conocer y ganarse sus lectores sin ayuda de ninguna autoridad intelectual externa, parece que todo valga, y que el valor artístico de la poesía ya no le importa a nadie, ya que los peores poemas pueden sumar “likes” en las redes sociales. En Rusia, por ejemplo, todavía subsiste la tradición de las revistas literarias de prestigio, que en cierto modo crean el canon de hoy y mañana. Publicar allí, para un poeta, es sentirse reconocido por una comunidad de entendidos, incluidos los suscriptores. En el ámbito hispánico harían falta revistas de poesía que tuvieran esa relevancia, y que serían un buen contrapeso para los blogs y webs, donde sin duda también habita, a veces, la buena poesía.
3. Para responder a la segunda pregunta necesitaría hacer una investigación sobre la crítica actual o tener más conocimientos al respecto. De manera que sólo contestaré a la primera. Creo que sí es posible, y puede ser interesante, observar rasgos comunes entre los discursos de diferentes poetas y reflexionar en términos de grupo, o de varios grupos o tendencias dentro de una misma lengua o de lenguas vecinas. Precisamente, lo más interesante es seguir esos “senderos que se bifurcan”

en el bosque de las lenguas hispánicas. En la joven poesía catalana, por ejemplo, por un lado hay autores que tienden a recuperar los metros clásicos, a volver a la rima y todo tipo de constricciones formales, y conciben su poesía como una forma de tradición enriquecida. Por otro lado, hay un grupo que niega el rigor formal, que usa un lenguaje deliberadamente disonante y críptico, y que tiende más al performance que a la creación de textos que se aguanten sobre papel. Puede ser revelador también fijarse en las fuentes comunes de las que beben algunos poetas en apariencia muy distintos: por ejemplo, Elena Medel, sobre todo en sus primeros libros, y José Luis Rey parecen claramente seguir la línea de Pere Gimferrer. La mirada casi infantil, de tan curiosa y apasionada, de Fabio Morábito tiene un parentesco con la mirada de Wislawa Szymborska. Buscar y establecer esas correspondencias, para mí, es una parte esencial de la lectura.